
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01144243 1

Eduard von Hartmann's

Ausgewählte Werke.

Zweite wohlfeile Ausgabe.

Band IV.

Aesthetik.

Zweiter systematischer Theil:

Philosophie des Schönen.

Leipzig.
Verlag von Wilhelm Friedrich,
K. R. Hofbuchhändler.

Philosophie des Schönen.

Von

Eduard von Hartmann.

Zweiter systematischer Theil der Aesthetik.



Leipzig.
Verlag von Wilhelm Friedrich,
K. R. Hofbuchhändler.

Vorwort.

Wer sich mit der ästhetischen Literatur in einer Weise vertraut gemacht hat, wie dies zur Abfassung des ersten Theiles dieses Werkes unerlässlich war, der wird, wenn er alle in dieser Literatur bereits angeregten Fragen erörtern und einigermaassen erschöpfend erledigen will, keine Mühe haben, den Raum von etwa sechs solchen Bänden zu füllen. Bekanntlich schrecken aber solche Produkte erschöpfender Gründlichkeit die Leser von vornherein durch ihren Umfang ab, und war es deshalb mein Wunsch, das Maass eines Bandes nicht zu überschreiten. Damit war ich genöthigt, auf Vollständigkeit zu verzichten, und vor die Wahl gestellt, entweder den blossen Grundriss eines Systems der Aesthetik mit möglichstem Gleichgewicht seiner Theile zu entwerfen, oder aber die grundlegenden Theile ausführlich darzustellen und von der Ausführung und Anwendung nur Andeutungen und Proben zu geben. Ohne den grösseren systematischen und praktischen Werth eines vollständigen Grundrisses mit gleichmässiger Stoffvertheilung zu verkennen, lag es doch meiner Neigung näher, mich nach der anderen Seite zu entscheiden. Sache des Philosophen, für den die Aesthetik nur einer unter vielen anderen Zweigen seines Forscherberufs ist, scheint es mir vor allen Dingen, an der Gewinnung einer festen principiellen Grundlage der Aesthetik, d. h. einer „Philosophie des Schönen“ mitzuwirken; die systematische Durchführung des so Errungenen auf allen Gebieten der Aesthetik wird sich nach Feststellung einer einigermaassen anerkannten Grundlage ganz von selbst finden und vielleicht vortheilhafter solchen Denkern überlassen werden, welche das Studium der Aesthetik, Kunstlehre

und Kunstgeschichte zur ihrer ausschliesslichen Lebensaufgabe gewählt haben.

Aber so wenig diese specielle Aesthetik das systematische Fundament einer „Philosophie des Schönen“ entbehren kann, wenn sie nicht in halbwissenschaftlich-dilettantisches Gerede oder in todte kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit sich verlieren will, ebensowenig kann der Philosoph, wenn er sich der Philosophie des Schönen zuwendet, die Vertrautheit mit allen Künsten und ihren thatsächlichen Leistungen entbehren, wenn er sich nicht in abstrakte Begriffsdialektik und willkürliche Konstruktionen verlieren will. Die meisten philosophischen Aesthetiker entbehren dieser Vorbedingung für die Lösung ihrer Aufgabe entweder ganz, insofern sie nur eine oberflächliche und äusserliche Bekanntschaft mit dem Kunstschönen besitzen, oder sie sind doch nur vorzugsweise mit einer oder einigen wenigen Künsten näher vertraut, ermangeln aber des eindringenden Verständnisses für die übrigen. In letzterem Falle stützen sich dann in der Regel die ästhetischen Ansichten des Betreffenden über das Schöne im Allgemeinen einseitig auf das Schöne der ihnen näher vertrauten Kunst oder Künste und führen dadurch zu falschen Verallgemeinerungen; so giebt es ästhetische Theorien, deren Abstammung aus der Poesie allein, oder aus der bildenden Kunst allein, oder nur aus der Musik, oder aus der Poesie und bildenden Kunst unter Ausschluss der Musik, oder aus der Poesie und Musik unter Zurücksetzung der bildenden Kunst, deutlich zu spüren ist, und innerhalb der vorzugsweise durch die bildende Kunst bestimmten Ansichten lassen sich wiederum solche unterscheiden, bei denen die Vertrautheit mit der Plastik oder mit der Malerei überwogen hat.

Je schwerer, ich möchte sagen, je unausführbarer die Forderung wäre, dass der Kunsthistoriker oder praktische Kunstkritiker die Theorie, Technik und Geschichte aller Künste in annähernd gleicher Weise beherrsche, desto wichtiger und unerlässlicher wird die Forderung an den philosophischen Aesthetiker, dass sein Interesse für alle Künste das nämliche sei, und dass er sich nicht nur mit den wichtigsten Proben aller, sondern auch mit deren Technik und Theorie bis zu einem gewissen Grade gleichmässig vertraut gemacht habe. Ohne behaupten zu wollen, dass der Aesthetiker zugleich Maler, Musiker, Schauspieler und Dichter sein oder gewesen sein müsse, kann man doch soviel sagen, dass ein theoretisches und praktisches Studium der Künste, wenn dasselbe

es auch nur zu dilettantischen Leistungen bringt, unmittelbarer, tiefer und besser in deren Wesen und Verständniss einführt, als eine immer weitere extensive Ausbreitung einer bloss receptiven Bekanntschaft mit den vorhandenen Kunstwerken. Für die Induktionen des Philosophen kommt es eben nicht so sehr auf die massige Breite des empirischen Materials an, als auf die scharfe Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen in den charakteristischen Proben der verschiedenen Gebiete, d. h. auf das eindringende Verständniss in das Wesen aller Künste. Gerade weil eine annähernd vollständige Uebersicht über das kunstgeschichtliche Material für den philosophischen Aesthetiker ebenso überflüssig, wie für den Kunsthistoriker wünschenswerth ist, kann an den ersteren ohne Unbilligkeit die Forderung gestellt werden, dass er für alle Künste ein annähernd gleichmässiges Verständniss besitze. Die kunstgeschichtliche und kunsttechnische Aesthetik drängt nothwendig immer mehr zur Arbeitstheilung und Specialisirung, je mehr das zu bewältigende Material anwächst; damit läuft sie aber Gefahr, in vollständige Zersplitterung zu gerathen, die Fühlung der einzelnen Zweige unter einander und damit das geistige Band ihrer Einheit zu verlieren. Soll dieser Gefahr, die den Tod der Aesthetik zur Folge haben würde, vorgebeugt werden, so müssen von Zeit zu Zeit theoretische Aesthetiker auftreten, welche, wenn sie sich auch in detaillirter Materialkenntniss mit den Specialisten der Kunstgeschichte nicht messen können, doch durch Vielseitigkeit und eindringende Tiefe des Verständnisses dasjenige ersetzen, was ihnen an Breite des Wissens in den einzelnen Künsten gebricht. Nur durch solche kann die Einheit der Künste im Wesen des Schönen und das Verständniss für dasselbe gewahrt bleiben, nur durch solche kann die Grundlage der Aesthetik gefördert und zu einem anerkannten geistigen Besitz der Menschheit erhoben werden, auf den sich die „angewandte Aesthetik" der speciellen Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker und praktischen Kunstkritiker stützen kann. (Vgl. Kap. VI, 2e.)

Es versteht sich von selbst, dass eine solche „Philosophie des Schönen", wie sie einerseits induktiv aus der thatsächlichen persönlichen Vertrautheit des Philosophen mit dem Schönen aller Art verwachsen sein muss, so auch in stetigem geschichtlichen Zusammenhange mit den bisherigen Leistungen dieser Art stehen muss. Den Ausweis über diese historische Kontinuität hat das nachfolgende Buch nicht erst zu erbringen, da er im ersten

historisch-kritischen Theil enthalten ist. Das Vorausschicken dieses ersten Theiles gestattet mir, nunmehr von allen kritischen und polemischen Erörterungen gegen die Ansichten anderer Aesthetiker Abstand zu nehmen und dem Fluss der eigenen Gedankenentwickelung ungestört Folge zu geben. Manche Einzelfragen konnte ich ohne Bedenken ganz bei Seite lassen, weil dieselben in der kritischen Behandlung des ersten Theils bereits in ausreichendem Maasse zur Sprache gelangt waren; in anderen Punkten konnte ich aus demselben Grunde wenigstens auf polemische Sicherstellung und nähere Begründung verzichten und der überzeugenden Kraft der Wahrheit in ihrem systematischen Zusammenhange vertrauen.

Um den verfügbaren Raum für die wissenschaftliche Grundlegung möglichst auszunutzen, musste ich mir hier jene bei anderen Aesthetikern und beim grossen Publikum so beliebte Abschweifungen in das Gebiet der „angewandten Aesthetik" und jenes Brillantfeuerwerk „geistreicher Bemerkungen" versagen, unter welchem das architektonische Grundgerüst der Aesthetik manchmal zu verschwinden droht; an anderen Orten habe ich an einzelnen Proben gezeigt, dass auch mir jenes Gebiet der angewandten Aesthetik wohl zugänglich sein möchte („Gesammelte Studien und Aufsätze" Abth. B „Aesthetische Studien"). Um die logische Nüchternheit der rationellen Entwicklung und die begriffliche Präcision des sprachlichen Ausdrucks sicher zu stellen, musste ich es mir nicht minder versagen, über das Schöne in schöner Form zu reden; die deutsche Aesthetik hat grade unter diesem Bestreben allzusehr gelitten, so dass man heute eher den Vorwurf allzugrosser Nüchternheit als denjenigen schönrednerischer Phrasenhaftigkeit und schwärmerischer, gefühlsmässiger Unklarheit auf sich laden möchte.

Trotz aller dieser Beschränkungen kann in dem Umfang eines einzigen Bandes eine auch nur annähernde Vollständigkeit in der Behandlung aller bisher aufgeworfenen und noch aufzuwerfenden Fragen von dem Sachkundigen nicht erwartet werden; eine solche ist nicht einmal für das grundlegende erste Buch von mir beabsichtigt worden. Es wird daher ohne Zweifel jeder ästhetische Kritiker viele Punkte vermissen, denen er mit Recht Wichtigkeit zuschreibt, und manche darunter, denen er grössere Wichtigkeit beimisst als einer Anzahl der von mir erörterten. In dieser Hinsicht muss ich um Nachsicht und Milde bitten und zu meiner Entschuldigung anführen, erstens, dass Jeder etwas anderes für wichtig hält, und dass es deshalb doch unmöglich wäre, allen Ansprüchen Genüge zu thun,

zweitens, dass die Sache am meisten dadurch gefördert wird, wenn jeder Autor nur dasjenige erörtert, was ihm selbst, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, am wichtigsten vorkommmt, drittens, dass es sachdienlicher ist, sich über minder wichtige Punkte zu äussern, über die man etwas relativ Neues oder doch Abweichendes vorbringen zu können meint, als über wichtigere, bei welchen man nur Bekanntes zu wiederholen hätte, und viertens, dass die einmal gewählte Disposition die Besprechung einiger Punkte erleichtert, diejenige andrer aber erschwert und zum Theil nicht ohne Gewaltsamkeit ermöglicht. Diese Schwierigkeit, die Erörterung gewisser Specialfragen ungezwungen in den Rahmen der gewählten Disposition unterzubringen, kehrt bei jeder Art von Anordnung wieder, wenn sie auch bei jeder andere Punkte betrifft, und auf keinem Gebiete der Philosophie möchte jede beliebige Architektonik der Stoffvertheilung so grossen Bedenken und Verlegenheiten begegnen als auf dem der Aesthetik. Nun ist aber für die Architektonik des induktiven Aufbaues in erster Linie deren systematischer Werth maassgebend, d. h. ihre Zweckmässigkeit für logische folgerichtige Entwicklung und Begründung des Systems, und gegen diese Forderung muss der Anspruch auf erschöpfende Vollständigkeit in der Behandlung aller möglichen Specialfragen zurücktreten. Wenn also auch eine andere Disposition für den letzteren Zweck günstiger sein sollte als die meinige, so müsste ich dieser dennoch den Vorzug geben, insofern sie dem ersteren Zwecke besser entspricht. Zu einer Nachlese der hier übergangenen Detailfragen von allgemeinerer Bedeutung findet sich vielleicht anderwärts Gelegenheit; bei vielen wird der aufmerksame Leser sich ohnehin sagen können, in welchem Sinne meine Beantwortung derselben ausgefallen sein würde oder noch ausfallen dürfte. —

Was nun die Vertheilung des Stoffes betrifft, so scheint es mir naturgemäss, zunächst das W e s e n des Schönen im Allgemeinen zu untersuchen, bevor man sich mit dem Schönen beschäftigt, wie es als Naturschönes, geschichtlich Schönes und Kunstschönes uns im D a s e i n entgegentritt. Das Wesen des Schönen, sofern es wissenschaftlich begriffen werden soll, muss zum B e g r i f f des Schönen werden; das erste Buch könnte also auch bezeichnet werden als „das Schöne seinem Begriff nach", das zweite Buch als „das Schöne dem Dasein nach" oder „das Schöne im Dasein". Statt „Begriff des Schönen" hat man wohl auch gesetzt „Idee des

Schönen", und Zeising bezeichnet deshalb den allgemeinen Theil als die „Ideologie des Schönen". Aber ganz abgesehen von dem Misskredit, in welchem der Ausdruck „Ideologie" steht, scheint es mir nicht rathsam, die begriffliche wissenschaftliche Auffassung vom Wesen des Schönen als „Idee" des Schönen zu bezeichnen, weil die bewusste, diskursive, reflektirende Wissenschaft einschliesslich der Philosophie in formeller Hinsicht mit Begriffen und nicht mit Ideen arbeitet, und weil die dem philosophischen Begriff gleichgesetzte subjektive Idee vom Schönen gar zu leicht verwechselt wird mit der dem Schönen unbewusst immanenten objektiven Idee, womit dann dem Hereinbrechen des abstrakten ästhetischen Idealismus Thür und Thor geöffnet wird.

Der Inhalt des ersten Buches gliedert sich folgendermaassen. Den Grundstock bildet das II. bis V. Kapitel, welchem das erste als Grundlegung voraufgeschickt ist, und das VI. als vergleichender Rückblick folgt. Der Vergleich der Schönheit mit Bedürfniss, Wahrheit, Sittlichkeit und Religion ist von vielen Aesthetikern, namentlich den dialektisch oder deduktiv verfahrenden Idealisten als vorläufige Orientirung über das Gebiet des Schönen und dessen Abgrenzung von den Nachbargebieten des geistigen Lebens voraufgeschickt worden; mir schien es aber sachlich angemessener und formell dem induktiven Verfahren entsprechend, diese Untersuchung erst nach Erledigung der Hauptaufgabe folgen zu lassen, d. h. sie an den Schluss zu stellen und mit der Untersuchung über die Stellung des Schönen im Weltganzen, oder mit der „Metaphysik des Schönen" zu einem Kapitel (VI) zu vereinen, da gerade in dem Verhältniss der Schönheit zur Wahrheit, Sittlichkeit und Religion die metaphysische Weltstellung des Schönen schon als entscheidender Faktor hindurchspielt, und diese metaphysische Bedeutung des Schönen, welche den Schlussstein des induktiven Gewölbes bildet, selbst wieder unmittelbar auf der Bedeutung des Schönen im Leben des bewussten Geistes ruht.

Wie das VI. den Abschluss, so bildet das I. Kapitel das Fundament der ganzen Untersuchung. Es handelt sich hier um den Begriff des „ästhetischen Scheins" in seiner grundlegenden Bedeutung für die Philosophie des Schönen, um seine psychologische und erkenntnisstheoretische Begründung und um den Nachweis, warum nur er und nicht die Begriffe „Anschauung, Bild oder Form" berufen ist, Träger des Schönen und Ausgangspunkt der Aesthetik zu sein. Zugleich aber wird hier durch die Erörterung der Arten

des ästhetischen Scheins der Grund gelegt zur späteren Gliederung der Künste, durch die Besprechung der vom Schein erregten und in ihn zurückprojicirten ästhetischen Scheingefühle der relativen Wahrheit der Gefühlsästhetik Rechnung getragen, und durch die Konstatirung und Erklärung der psychologischen Illusion der Selbstzersetzung des ästhetischen Subjekts in den Schein hinein der späteren Metaphysik des Schönen vorgebaut.

Den eigentlichen Hauptkörper des gebotenen Aufbaus zwischen Fundament und Krönung bildet, wie gesagt, das II. bis V. Kapitel; es ist diess die Lehre von den Besonderungen des Begriffs des Schönen, oder die Lehre von den Konkretionsstufen und Modifikationen des Schönen, welche eine gleichmässig fortlaufende Entwicklung vom Einfachsten und Niedrigsten zum Zusammengesetztesten und Höchsten vorführt, nur unterbrochen durch die Lehre vom Hässlichen (Kapitel III), welche die Gegensätze des Schönen auf den verschiedenen Konkretionsstufen nachholt und diejenigen in den verschiedenen Modifikationen vorwegnimmt. Die Lehre vom Hässlichen läuft von Rechtswegen der Lehre vom Schönen parallel und müsste demgemäss auf jeder einzelnen Stufe und Unterstufe von Neuem berücksichtigt werden; da dies aber einerseits zu lästigen Wiederholungen führen und andrerseits das zusammenhängende Verständniss des Begriffs des Hässlichen sehr erschweren würde, so hielt ich es für zweckmässiger, diese Lehre in ein eigenes Kapitel zusammenzufassen und dasselbe zwischen die Lehre von den Konkretionsstufen und die Modifikationenlehre einzuschalten. Den angegebenen Platz für diese Einschaltung habe ich darum gewählt, weil zwar die Lehre von den Konkretionsstufen noch ganz wohl ohne nähere Berücksichtigung des Hässlichen vorzutragen und ohne Bekanntschaft mit der Bedeutung des Hässlichen zu verstehen ist, nicht aber die Modifikationenlehre.

Die Lehre von den Konkretionsstufen und die Modifikationenlehre entfalten zusammengenommen sämmtliche Besonderungen des Begriffs des Schönen. Man könnte einerseits versucht sein, die Modifikationen des Schönen bloss als die näheren Besonderungen der obersten Konkretionsstufe des Schönen, d. h. des konkret Individuellen aufzufassen, und so die Modifikationenlehre in die Lehre von den Konkretionsstufen hineinzuziehen und in ihr aufgehen zu lassen. Man könnte andrerseits versucht sein, die verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen bloss als die näheren Besonderungen der untersten Modifikation des Schönen, d. h. des rein oder einfach

Schönen anzusehen, und so die Konkretionsstufenlehre in die Modifikationenlehre hereinzuziehen und in ihr aufgehen zu lassen. Beides hätte eine gewisse praktische Berechtigung, insofern einerseits die Bedeutung der Modifikationen auf den sechs unteren Konkretionsstufen relativ viel geringer ist als auf der siebenten (dem Individuellen), und insofern andrerseits das rein oder einfach Schöne negativ gesprochen in der Indifferenz des Schönen, seinem „noch nicht Modificirtsein", besteht, also positiv gesprochen, seine nähere Bestimmtheit in der Lehre von den Konkretionsstufen, so weit dieselben noch nichts mit den Modifikationen zu thun haben, zu finden hat. Diese relative praktische Berechtigung ist wohl geeignet, den Zusammenhang beider Arten von Besonderungen des Schönen und den Fortgang der in der einen Reihe zum Ende gelangten Entwicklung des Begriffs des Schönen in der anderen Reihe zur Anschauung zu bringen; aber sie darf nicht dazu verleiten, die begriffliche Schärfe in der Scheidung zwischen beiden Reihen abzustumpfen und das thatsächliche sich Kreuzen und Durcheinandergreifen beider zu übersehen. Die Konkretionsstufen bewegen sich in der That nicht ausschliesslich innerhalb der Modifikation des rein oder einfach Schönen, wenngleich diese umsomehr überwiegt, je niedriger die Konkretionsstufe ist, und die differenzirten Modifikationen kommen nicht bloss auf der obersten Konkretionsstufe (dem Individuellen) vor, sondern greifen auch tief in die mittleren, ja sogar zum Theil auch in die unteren Konkretionsstufen hinab (Vgl. Kap. IV 2 a, b und V 1 a). Deshalb mussten beide Arten von Besonderungen selbständig und getrennt von einander behandelt werden. Die Theilung der Modifikationenlehre in zwei Kapitel ist nicht bloss aus äusseren Rücksichten erfolgt, um die Kapitel nicht allzu lang werden zu lassen, sondern auch aus inneren Rücksichten, um die Scheidung der konfliktlosen und konflikthaltigen Modifikationen möglichst scharf in die Augen springen zu lassen.

Das zweite Buch, das vom Dasein des Schönen handelt, will nicht mehr als eine fragmentarische Skizze sein. Es kam mir hier nur darauf an, über einige streitige Fragen meine Meinung zu äussern und für die Vertheilung des weiteren Stoffes den Rahmen anzugeben. Aus dem Gebotenen dürfte zur Genüge ersichtlich sein, wie mein System der Aesthetik sich weiter gestaltet haben würde, wenn ich es in mehreren Bänden hätte ausführen wollen. Einigermaassen durchgeführt ist nur das Kapitel VIII über die

künstlerische Produktivität, in den übrigen Kapiteln dagegen ist nur der Rahmen gegeben und einige gelegentliche Exkurse eingestreut über Gegenstände, die grade dem Interesse der Gegenwart näher gerückt sind. Leser, welche weder philosophische Vorbildung besitzen, noch auch den ersten Theil dieses Werkes gelesen haben, dürften am besten thun, die Lektüre mit den Kap. X und XI zu beginnen, dann zu Kap. VII bis IX überzugehen, und erst zum Schluss das erste Buch vorzunehmen. —

Der oben geltend gemachte Anspruch auf historische Kontinuität schliesst einen Anspruch auf Originalität im Sinne eines abrupt Neuen aus; das etwa vorzufindende Neue kann sich nur auf Fortbildung, Umbildung, Ergänzung und Vertiefung des bereits Vorhandenen erstrecken. Alle ächte Originalität in der Wissenschaft bekundet sich lediglich durch anderweitige Gruppirung und Systematisirung bereits bekannter Elemente, durch Aufdecken bisher übersehener Beziehungen und Zusammenhänge, durch organisches Ausreifen vorhandener Gedankenkeime und allenfalls durch Ansetzen neuer Keime an ausgewachsenen Zweigen, wobei Missgriffe und Irrthümer unvermeidlich sind. Ich werde sehr zufrieden sein, wenn meine Arbeit ein Neues in diesem Sinne, d. h. sowohl im Grossen und Ganzen als auch in manchen einzelnen Punkten, eine Förderung der Wissenschaft über das von meinen Vorgängern Erreichte aufweist.

So ist z. B. der induktive von unten aufsteigende Gang der Untersuchung von Carriere und Fechner gefordert worden, aber meines Wissens nach nirgends zur entschiedenen Durchführung gelangt; so ist ferner der Schiller'sche Begriff des ästhetischen Scheins von Schasler als Grundbegriff und Ausgangspunkt der Aesthetik empfohlen, aber noch nirgends als solcher behandelt und ausgenutzt; so ist ebenfalls von Schasler der Begriff des Hässlichen in seiner Bedeutung als Mittel des Charakteristischen nachgewiesen und dessen Durchführung durch die ganze Aesthetik gefordert, ohne dass diese (auch von Vischer in seiner Selbstkritik anerkannte Forderung) bisher ihre Erfüllung gefunden hätte; so hat auch der Schelling-Schopenhauersche Gedanke der Identität des Subjekts und Objekts im ästhetischen Akt bisher vergeblich seiner psychologischen Begründung und Erklärung vermittelst der ästhetischen Illusion geharrt. In der Modifikationenlehre waren bisher entweder (wie von Zeising) die konfliktlosen und konflikthaltigen Modifikationen bunt durcheinander gemengt oder (wie von Schasler) bloss die

konfliktfreien Modifikationen berücksichtigt, oder (wie von Carriere) unter den konfliktfreien Modifikationen das Reizende an Stelle des Anmuthigen gesetzt und das Rührende als Unterart des Reizenden behandelt, und unter den konflikthaltigen Modifikationen war die immanente Lösung des Konflikts theils ganz vergessen, theils (wie von Zeising) als Unterart des Tragischen behandelt, in Folge dessen dann auch die Zweiseitigkeit des Humoristischen als immanent und transcendent Humoristisches nicht zur Geltung gelangte. Die genaueren Beziehungen der konflikthaltigen Modifikationen unter einander blieben der bisherigen Aesthetik verborgen, weil die Bedeutung des aussertragischen und ausserkomischen Komplements noch nicht erkannt war. Von der Lehre der Konkretionsstufen waren bisher überhaupt nur zusammenhangslose Anläufe vorhanden, insofern einige wohl das sinnlich Angenehme als Vorstufe des Schönen anerkannten, andre das Formalschöne und inhaltlich oder ausdrucksvoll Schöne in mehr oder minder unzulänglicher oder unklarer Weise zu sondern versuchten, und wieder andre das gattungsmässig Schöne und individuell Schöne in Gegensatz zu einander brachten. Von einer Zusammenordnung dieser Gegensätze zu einem einheitlichen Aufbau von fortschreitenden Konkretionsstufen war nirgends die Rede, obwohl jede einzelne der sieben Konkretionsstufen bei diesem oder jenem Aesthetiker eine gewisse Anerkennung und Erörterung fand; es lag deshalb für mich sogar die Nöthigung vor, erst den Namen für das Gemeinsame dieser Elemente zu prägen. Für die Metaphysik des Schönen fanden sich werthvolle Gedankenkeime bei Trahndorff und Zeising, die aber der Vereinigung und näheren Ausgestaltung dringend bedürftig waren, und diese mussten im Zusammenhang mit einem anders gearteten philosophischem System zur Bildung neuer Keime und Sprossen führen.

Im zweiten Buche war es besonders die scharfe Scheidung zwischen unfreiem und freiem Schönen, welche eine strenge und saubere Durchführung erheischte; in Folge derselben musste, wie schon im ersten Theil dieses Werkes angedeutet, die Baukunst aus dem Gebiet der freien Künste ausscheiden und in dasjenige der unfreien übertreten. Die unfreien Künste aber mussten endlich in der Aesthetik den ihnen gebührenden Platz angewiesen erhalten. Die ästhetische Produktivität bedurfte einer Revision und Fortbildung, bei welcher die neueren Fortschritte der Psychologie zur Geltung gelangten. Die Gliederung der freien Künste hatte sich bisher bei allen Aesthetikern als mehr oder weniger mangelhaft

herausgestellt und musste auf Grund der Arten des ästhetischen Scheins neu aufgebaut werden. Ebenso mussten für das Verhältniss der einfachen und zusammengesetzten Künste die bereits bei der Kritik für dieses Problem entwickelten Grundsätze zur Durchführung gelangen. Es dürfte deshalb kaum ein Kapitel in diesem Bande geben, das nicht wesentlich Neues enthielte — ob überall im Sinne eines Fortschritts der Wissenschaft, das zu beurtheilen entzieht sich der Zuständigkeit des Verfassers.

Berlin-Lichterfelde, im September 1887.

Eduard von Hartmann.

Frühere Werke Eduard von Hartmann's.

In **Carl Duncker's** Verlag in Berlin:

A. Hauptwerke:

Philosophie des Unbewussten. Neunte erweiterte Auflage in 2 Bänden. Erster Theil: Phänomenologie des Unbewussten. Zweiter Theil: Metaphysik des Unbewussten. 62 Bogen gr. 8. M. 12.—

Das sittliche Bewusstsein. Eine Entwickelung seiner mannichfaltigen Gestalten in ihrem inneren Zusammenhange mit besonderer Rücksicht auf **brennende sociale und kirchliche Fragen der Gegenwart.** Zweite durchgesehene Auflage. 44 Bgn. gr. 8. M. 6.—

Das religiöse Bewusstsein der Menschheit im Stufengang seiner Entwickelung. 40 Bogen gr. 8. M. 10.—

Die Religion des Geistes. 22 Bogen gr. 8. M. 7.—

Die deutsche Aesthetik seit Kant. Erster historisch-kritischer Theil der Aesthetik. 37¼ Bogen gr. 8. M. 5.—

B. Nebenwerke:

Kritische Grundlegung des transcendentalen Realismus. Dritte neu durchgesehene u. vermehrte Aufl. 10 Bgn. gr. 8. M. 1.—

Gesammelte Studien und Aufsätze gemeinverständlichen Inhalts. Zugleich zweite Auflage von „Gesammelte philosophische Abhandlungen", „Schelling's positive Philosophie", „Aphorismen über das Drama", „Shakespeare's Romeo und Julia" u. s. w. 46 Bogen gr. 8. M. 12.—

Neukantianismus, Schopenhauerianismus und Hegelianismus in ihrer Stellung zu den philosophischen Aufgaben der Gegenwart. Zweite erweiterte Auflage der „Erläuterungen zur Metaphysik des Unbewussten". 23 Bogen gr. 8. M. 7.—

Das Unbewusste vom Standpunkt der Physiologie und Descendenztheorie. Zweite vermehrte Auflage. Nebst einem Anhang, enthaltend eine Entgegnung auf Professor Oscar Schmidt's Kritik der naturwissenschaftlichen Grundlagen der Philosophie des Unbewussten. 26 Bogen gr. 8. M. 8.—

C. Kleinere Schriften:

Wahrheit und Irrthum im Darwinismus. Eine kritische Darstellung der organischen Entwickelungstheorie. 11½ Bgn. gr. 8. M. 4.—

Zur Geschichte und Begründung des Pessimismus. 10 Bogen gr. 8. M. 3.—

Die Selbstzersetzung des Christenthums und die Religion der Zukunft. 2. Auflage. 9 Bogen gr. 8. M. 3.—

Die Krisis des Christenthums in der modernen Theologie. 9 Bogen gr. 8. M. 2.70

J. H. v. Kirchmann's erkenntnisstheoretischer Realismus. Ein kritischer Beitrag zur Begründung des transcendentalen Realismus. 4½ Bogen gr. 8. M. 2.—

Ueber die dialektische Methode. Historisch-kritische Untersuchungen. 8 Bogen gr. 8. M. 2.—

Zur Reform des höheren Schulwesens. 6 Bgn. gr. 8. M. 2.25

Die politischen Aufgaben und Zustände des deutschen Reichs. 4 Bogen gr. 8. M. 1.—

In **Wilhelm Friedrich's** Verlag in Leipzig:

Philosophische Fragen der Gegenwart. 19 Bgn. gr. 8. M. 6.—

Moderne Probleme. 15 Bogen gr. 8. M. 5.—

Der Spiritismus. 8 Bogen gr. 8. M. 3.—

Das Judenthum in Gegenwart und Zukunft. Zweite durchgesehene Auflage. 13 Bogen gr. 8. M. 5.—

Erstes Buch.

Der Begriff des Schönen.

I. Der ästhetische Schein und seine Ingredienzien.

1. Der ästhetische Schein.

a. Die Faktoren des Schönen.

Bevor man der Frage näher treten kann, was das Schöne sei, muss man sich über die Frage verständigt haben, wo das Schöne seinen Sitz habe, oder was der Träger des Schönen sei.

Die nächstliegende Ansicht ist die, dass die Dinge selbst, wie sie da draussen, unabhängig von allem Wahrgenommenwerden existiren, der Sitz oder Träger des Schönen seien. Diese Ansicht entspricht dem naiven Realismus, welcher in seinen Wahrnehmungsobjekten die Dinge an sich zu erfassen glaubt. Es bedarf keiner grossen Ueberlegung, um sich von der Unhaltbarkeit dieser Meinung zu überzeugen; man braucht sich dazu nicht einmal an die Philosophie zu wenden, sondern kann sich von der Naturwissenschaft darüber belehren lassen, dass Licht und Farbe, Ton und Klang blosse subjektive Empfindungsqualitäten sind, denen in der physikalischen Wirklichkeit nur gewisse Bewegungsformen der Molekule und Atome entsprechen. Da nun auf Kombinationen von Licht und Farbe, Ton und Klang alle Schönheit des Wahrgenommenen beruht, so kann auch die Schönheit nicht in den Dingen als solchen, oder den Dingen, wie sie an sich, d. h. abgesehen von unsrer Wahrnehmung, sind, ihren Sitz haben. Wenn es eine Welt da draussen, d. h. jenseits meiner Bewusstseinssphäre, überhaupt giebt, so ist sie jedenfalls lichtlos, farblos und lautlos; wenn die moderne Physik Recht hat, dass dieselbe aus Atomen besteht, welche entweder ausdehnungslose Kraftpunkte, oder doch im Verhältniss zu ihren Abständen mindestens so klein sind wie die Sterne im Verhältniss zu ihren Abständen von einander, so fehlt der wirklichen Welt auch diejenige Kontinuität, welche die sinnliche Wahrnehmung bloss wegen ihrer Unzulänglichkeit zum Bemerken der Lücken dem Stoffe beilegt.

Es bliebe dann nur die geometrische oder stereometrische Schönheit in der Anordnung und Durcheinanderbewegung der Atome übrig, die aber wegen Mangels an Kontinuität der Figuren kaum über das Maass von Schönheit hinausgehen könnte, welche eine Sternkarte oder ein durcheinander tanzender Mückenschwarm darbietet. Hält man an dem Grundsatz fest, dass nur das Wahrnehmbare oder Anschauungsfähige schön heissen könne, so muss auch dieses Minimalmaass von

Schönheit der wirklichen Welt der Dinge an sich noch abgesprochen werden; denn entweder sind die Uratome, aus denen die Moleküle sich zusammensetzen, ausdehnungslose Punkte, dann sind sie absolut unwahrnehmbar, — oder sie sind so klein im Verhältniss zu ihren Abständen wie die Sterne, so ist kein Sinnesorgan und kein optisches Instrument technisch möglich, welches hinreichte, sie wahrzunehmen. Wer nun gar Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Beweglichkeit nicht als Daseinsformen der Dinge an sich gelten lässt, dem entschwindet damit auch der letzte Schimmer eines möglichen Anhaltspunktes für das Schöne im Ding an sich. Wie dem auch sein mag, so viel ist sicher, dass alles das, was wir unter Schönheit verstehen, in der Welt der materiellen Dinge an sich nicht gefunden werden kann.

Das nämliche gilt für die Welt der geistigen Dinge an sich, oder die Welt der realen geistigen Individuen oder immateriellen Seelen, wenn es solche giebt. Wenn wir von einer „schönen Seele" sprechen, so brauchen wir den Ausdruck „schön" in einem übertragenen Sinne, d. h. wir meinen damit eine in sich harmonische und sich der Gesammtheit harmonisch als Glied einfügende Individualität, welche durch reflexionslosen Takt gleich dem Künstler in allen Lebenslagen das Richtige zu treffen weiss.*) Giebt es eine Welt materieller Dinge an sich, auf welche die Seele wirkt und welche zugleich Träger des Schönen ist, so wird die „schöne Seele" eine solche sein, welche die möglichst günstigen Bedingungen in sich trägt, um ihre allseitige körperliche Erscheinung zu einer möglichst schönen auszuprägen, und alle poetischen Schilderungen von schönen Seelen beruhen bei genauerer Zergliederung ausschliesslich darauf, dass sie die Schönheit der Erscheinung zur Anschauung bringen, in welche die schöne Seele sich entäussert. Die Seelen selbst sind schlechterdings so unwahrnehmbar und unanschaulich wie die Atome der Materie und liegen deshalb jenseits der Schönheit im eigentlichen Sinne des Worts; sogar der Motivationsprocess und der Widerstreit oder Ablauf der Gefühle und Gedanken vor Eintritt in eine äussere Handlung liegt an und für sich noch jenseits des Gebiets des Schönen und wird nur dadurch von der Kunst in dasselbe hineingezogen, dass er sich in unvollkommenen Handlungen der symbolischen begleitenden Handlungen, oder in bestimmten Handlungsvorsätzen offenbart, also mittelbar durch seine anschaulichen Ursachen, Begleiterscheinungen oder Wirkungen vorgeführt wird. Je mehr der Dichter versucht, die poetische Repräsentation der inneren geistigen Vorgänge durch äussere anschauliche Ersatzmittel auf ein direktes Aussprechen derselben durch Worte zurückzuführen, desto mehr hört er auf, Dichter zu sein, und wird zum Psychologen, desto mehr tritt seine Leistung aus dem Gebiete der schönen Kunst in dasjenige der Wissenschaft hinüber.

Da somit alle Schönheit der Seelenbewegungen mit der Schönheit ihres sinnlichen Ausdrucks, ihres Zurerscheinungkommens steht und fällt, so müsste schon auf dem Standpunkt des naiven Realismus der Träger ihrer Schönheit in der körperlichen Welt gesucht werden; ist

*) Vgl. „Das sittliche Bewusstsein" 2. Aufl. S. 106—107, 115—116.

uns diese aber unter den Händen zerronnen, so kann sicherlich der Rückgang auf die immaterielle Geisterwelt keinen Ersatz für den mit ihr verlorenen Sitz der Schönheit gewähren, sondern man muss anerkennen, dass die Welt der Dinge an sich sowohl nach ihrer geistigen wie nach ihrer materiellen Seite jenseits der eigentlichen und unmittelbaren Sphäre der Schönheit liegt. Wenn man von einem abnormen magischen Rapport der Seelen untereinander absieht und nur die normale Verkehrsweise derselben in's Auge fasst, so geht die übliche Ansicht dahin, dass dieselbe durch die Welt der materiellen Dinge an sich vermittelt wird, indem die Seelen unmittelbar nur in diesen Veränderungen hervorbringen, von denen dann erst wieder andere Seelen afficirt werden. Ist nun der Träger des Schönen näher am auffassenden Subjekt und seiner Wahrnehmung zu suchen, als wir es bisher gethan haben, so ist es klar, dass die Welt der geistigen Dinge an sich diesem Träger des Schönen noch um eine Stufe ferner steht als die Welt der materiellen Dinge an sich, welche doch wenigstens unmittelbar das Wahrnehmungsvermögen afficirt. —

Ist nun so der naiv-realistische Irrthum erledigt, als ob das Schöne in den Dingen an sich seinen Sitz habe, so liegt der Umschlag in den entgegengesetzten subjektiv-idealistischen Irrthum nahe, d. h. in die Ansicht, dass das Schöne rein und bloss subjektiv, ein ausschliessliches Produkt des Subjekts und seiner geistigen Anlagen und Fähigkeiten sei. Auch die scheinbar freieste Künstlerphantasie bildet nach unbewussten Gesetzen und innerer Nothwendigkeit ebenso wie der scheinbar regelloseste Traum eines Schlafenden; warum sollte da nicht der Gedanke nahe liegen, dass auch die vermeintliche Wahrnehmung einer Aussenwelt und gegebenen Natur ein solches gesetzmässiges unbewusstes Bilden von Bewusstseinsinhalt aus innerer Nothwendigkeit sei? Mag das Ding an sich ganz geleugnet oder als einflussloser „negativer Grenzbegriff“ stehen gelassen werden, immer ist es die vom Subjekt producirte subjektive Erscheinung, in welcher allein das Schöne seinen Sitz haben kann. Die unbewusste Phantasie des Subjekts ist es, welche im Künstler allein nach Schönheitsrücksichten waltet, in der vermeintlichen Naturwahrnehmung zwar in erster Reihe nach einer andern unbewussten Gesetzmässigkeit bildet, aber doch nebenbei auch in ihren Bildungen den Schönheitstrieb walten lässt. Wie vorher das Schöne bloss objektiv zu sein schien, so jetzt rein subjektiv; wie vorher das Schöne zunächst als ein gegebenes, zu percipirendes in Betracht kam, so jetzt als ein zu schaffendes, zu producirendes, das nur wegen der unbewussten Art und Weise des Producirens dem Bewusstsein hinterdrein als ein von aussen gegebenes erscheint.

Diese Auffassung scheint der Wahrheit näher zu kommen als die erste, aber sie unterdrückt am Schönen doch ebensosehr das Moment der Objektivität, des Schönseins für Alle, wie die erste Ansicht das Moment der Subjektivität, des Schönseins nur der subjektiven Erscheinung, übersehen hatte. Das innere Kunstwerk, das der Phantasie des Künstlers vorschwebt, verlangt von demselben gebieterisch seine Objektivirung und Fixation in bleibendem Material oder dauernden

Zeichen, und zwar nicht bloss um für andere mittheilbar zu werden, sondern auch um dem Künstler selbst genugzuthun, um das flüchtige Phantasiebild zum Standhalten zu bringen, für die Wahrnehmung zu fixiren, für die Selbstkritik festzunageln, und so erst die künstlerische Konception zum durchgeführten Kunstwerk zu vollenden. Schon dieses Thun bleibt unverständlich vom subjektiv-idealistischen Standpunkt, noch mehr aber, wie das ausgeführte, objektivirte Kunstwerk nun von Neuem in andern Bewusstseinssubjekten durch Wahrnehmung die subjektive Erscheinung des Schönen hervorrufen könne. Schon für das Naturschöne ist es eine sehr künstliche Aufstellung, dass gar nicht Eine objektiv-reale Natur existire, welche die sämmtlichen Wahrnehmungssubjekte afficire, sondern bloss soviel subjektive Naturen als subjektive Erscheinungswelten in Bewusstseinssubjekten existiren, und dass die scheinbare Einheitlichkeit des Naturprocesses nur durch die prästabilirte Harmonie der vielen subjektiven Scheinnaturen vorgespiegelt werde; zu noch künstlicheren Hilfshypothesen aber wird der subjektive Idealismus gedrängt, wenn er statt der übereinstimmenden Schönheit einer von mehreren Personen gemeinsam betrachteten schönen Gegend die Uebereinstimmung des Eindrucks erklären soll, welche die verschiedenen Beschauer und der Künstler selbst von dem Kunstwerk des letzteren erhalten. Entweder muss hier die prästabilirte Harmonie der Vorstellungsabläufe in diesen Personen ausser dem Naturprocess auch den Kulturprocess der Menschheit umfassen, so dass jeder Beschauer in dem Augenblick, wo er sich vorstellt, das Künstleratelier zu betreten, auch mit einem Schlage dasselbe vollendete Kunstwerk als vermeintlich wahrgenommenes rein aus sich selbst producirt, zu dessen Konception, Ausführung und Vollendung der geniale Künstler monatelange Arbeit und Vertiefung in den Gegenstand brauchte; oder aber die prästabilirte Harmonie muss in diesem Falle durch Eingreifen einer göttlichen Vermittelung oder durch direkte magische Vorstellungsübertragung aus einem Bewusstsein ins andre versetzt werden. —

Diese Schwierigkeiten führen mit Nothwendigkeit zu einer dritten Ansicht, welche die Einseitigkeiten der beiden ersten vermeidet und ihre Wahrheitsmomente in sich vereinigt. Nach dieser dritten Ansicht producirt nur der Künstler das Kunstwerk, nicht auch dessen Beschauer, sondern letztere empfangen das Wahrnehmungsbild, an welchem die Schönheit haftet, durch die afficirende Einwirkung des objektiv-realen Kunstwerks auf ihre Sinnesorgane. Das objektiv-reale Kunstwerk, in welchem der Künstler sein Phantasiebild objektivirt hat, ist nicht schön, sondern nur die subjektive Erscheinung, welche der Künstler oder ein beliebiger anderer Mensch beim Anschauen desselben in seinem Bewusstsein trägt; darin behält der subjektive Idealismus Recht, ebenso wie in der Behauptung, dass es die Seele des Wahrnehmenden ist, welche durch vorbewusste Thätigkeit das Wahrnehmungsbild sowohl seinem sinnlichen Empfindungsinhalt nach wie seinen Anschauungsformen nach producirt. Aber darin behält wiederum der naive Realismus Recht, dass die Art und Weise dieser vorbewussten psychischen Produktionsthätigkeit des Wahrnehmungssubjekts und die aus ihr folgende Beschaffenheit dieses Wahrnehmungsbildes im Unterschiede

von andern bei Voraussetzung einer normalen Gehirn- und Sinnes-Organisation ganz und gar nicht vom Subjekt und seinen inneren unbewussten Gesetzen, sondern lediglich und ausschliesslich von dem objektiv-realen Kunstwerk, oder dem Kunstwerk, wie es an sich (d. h. abgesehen von allem Betrachtetwerden) ist, also dem „Ding an sich" des Kunstwerks, abhängt.

Ob das Wahrnehmungsbild, welches von einem normalen Wahrnehmungssubjekt in Gegenwart eines objektiv-realen Kunstwerks producirt wird, schön ist oder nicht, und in welchem Grade und welcher Art es schön ist, das ist gar nicht von dem alles aus sich producirenden Subjekt bedingt, sondern ganz allein von der Art und Weise der Produktionsthätigkeit, zu welcher es durch die Affektion seiner Sinnesorgane angeregt wird, und die Art und Weise, wie seine Sinnesorgane afficirt werden, ist nur durch die Beschaffenheit des „Dinges an sich" des Kunstwerks bedingt. Darum liegt bei der Perception des Schönen die Ursache der Schönheit des Wahrnehmungsbildes allein im Ding an sich, welches nicht schön ist, und bei aller Produktion des Schönen kommt es dem Künstler darauf an, Dinge an sich zu schaffen, welche, obzwar selbst nicht schön, doch Ursachen von schönen Wahrnehmungsbildern in normal organisirten Menschen werden müssen.

Diese Auffassung ist diejenige des transcendentalen Realismus. Nach ihr haftet also das Schöne ausschliesslich an der subjektiven Erscheinung als Bewusstseinsinhalt; dass aber die percipirte subjektive Erscheinung im Unterschiede von anderen schön ist, hängt nicht von der sie unmittelbar producirenden vorbewussten Thätigkeit des Subjekts, sondern von der die Art und Weise dieser Thätigkeit bestimmenden Beschaffenheit des Dinges an sich des Kunstwerks ab. Das Schöne als subjektive Erscheinung ist nun nicht mehr einseitiges Produkt entweder des Dinges oder des Beschauers, sondern Produkt zweier zusammenwirkenden Faktoren. Der subjektive dieser beiden Faktoren ist die unmittelbare Ursache des Produkts, und das Ding an sich versagt seine Wirkung, wenn das Subjekt nicht in normaler Weise auf die Affektion seiner Sinneswerkzeuge reagirt; das Ding an sich des Kunstwerks ist nur mittelbare Ursache, insofern es nicht unmittelbar das Schöne hervorbringt, sondern nur die dasselbe erzeugende Thätigkeit des Subjekts anregt, aber es ist der für die objektive ästhetische Betrachtung wichtigere der beiden Faktoren, weil dasselbe Ding an sich bei allen normal organisirten Menschen die gleiche subjektive Erscheinung auslöst, so dass die normale unbewusste Reaktion der Subjekte, welche die subjektive Erscheinung unmittelbar producirt, von der Aesthetik nicht beachtet zu werden braucht und der Psychologie überlassen werden kann.

Obwohl das Ding an sich des Zuckers nicht süss ist, sondern nur die Eigenschaft hat, unser Geschmacksorgan so zu afficiren, dass wir mit der unbewusst producirten Empfindung des Süssen darauf reagiren müssen, so legen wir doch Werth darauf, in dem Pfund gepulverten Zucker, welches wir uns kaufen, auch wirklich das Ding an sich des Zuckers zu erhalten, und nicht das Ding an sich einer ähnlich aussehenden gepulverten Verfälschung, welchem diese Eigen-

schaft nicht in gleichem Maasse zukommt. Ebenso wenn wir uns ein Bild kaufen, so legen wir Werth darauf, dass das Ding an sich des Kunstwerks, welches in unsre Wohnung transportirt wird, auch wirklich die Eigenschaft besitze, normale Menschen zur Produktion von subjektiven Erscheinungsbildern zu nöthigen, welche von den ästhetisch Urtheilsfähigen unter denselben als schön anerkannt werden. Wie wir den Preis des Zuckers nach dem Grade seiner Fähigkeit, uns zur Empfindung des Süssen zu verhelfen, bestimmen, so bemessen wir den Preis eines Bildes oder einer Statue nach dem Grade ihrer Fähigkeit, uns zur Empfindung des Schönen zu verhelfen. Wir sagen, dass wir den Zucker um so theurer bezahlen, je süsser er ist, die Kunstwerke um so theurer bezahlen, je schöner sie sind; wir entlehnen diese Redeweise aus dem Sprachgebrauch des naiven Realismus, dem alle unsre Vorfahren, alle unsre nicht philosophisch gebildeten Zeitgenossen und wir selbst vor unsrer philosophischen Selbstbesinnung angehört haben oder noch angehören, und wir können sie ohne Nachtheil beibehalten, wenn wir uns nur dessen bewusst bleiben, dass weder die Zuckerkrystalle an sich süss, noch die bemalte Leinewand an sich schön sei, sondern dass süss und schön hier in einem erweiterten Wortsinn zur Bezeichnung der äusseren realen Ursachen für die Entstehung der Empfindung des Süssen oder Schönen gebraucht werden.

b. Die subjektive Erscheinung als Sitz des Schönen.

So unbedenklich die Beibehaltung der fraglichen Redeweise für die praktischen Bedürfnisse der Kunstgeschichte oder der konkreten ästhetischen Kritik ist, so nothwendig ist doch für die wissenschaftliche Aesthetik die Erinnerung daran, dass in dieser Redeweise süss und schön in einem zweiten, weiteren, uneigentlichen Wortsinn gebraucht werden, und dass diese Prädikate in ihrer engeren, eigentlichen Bedeutung nur auf die subjektive Erscheinung als Bewusstseinsinhalt angewandt werden dürfen. Es ist das keineswegs eine begriffliche Haarspalterei ohne weitere Konsequenzen, sondern es ist der Eckstein der ganzen wissenschaftlichen Aesthetik. Die Aesthetik hat es nämlich mit den Dingen an sich der Naturobjekte wie der Kunstwerke nur insofern zu thun, als dieselben Ursachen schöner subjektiver Erscheinungen werden, während deren reale Existenz als solche sammt allen übrigen ihr zukommenden Eigenschaften sie nicht nur nichts angeht, sondern sogar nothwendig aus der Betrachtung ausgeschieden werden muss, wenn nicht die Betrachtung als ästhetische aufgehoben werden soll. Wie die ästhetische Auffassung frei sein muss von realen praktischen Interessen, so muss sie auch frei sein von der Bezugnahme auf diejenigen Eigenschaften der realen Dinge, welche diesen praktischen Interessen korrespondiren. Der reale Werth eines Eichbaums liegt in der Masse, dem specifischen Gewicht und der Festigkeit des von ihm gelieferten Holzes, der reale Werth eines kunstvollen Pokals in dem Gewicht und der Feinheit seines Goldes. Hiervon muss die ästhetische Betrachtung abstrahiren, wie wohl allgemein zugestanden wird; aber warum sie von diesen realen Eigenschaften abstrahiren muss, wäre ganz unverständlich und unbegründbar, wenn die realen Dinge selbst

und als solche schön wären. Hätte der naive Realismus Recht, so wäre die Unterscheidung des ästhetischen Scheins von der dinglichen Realität unmöglich, weil die letztere, einmal als Träger der Schönheit anerkannt, auch mit allen ihren Eigenschaften in irgend welcher Weise würde an der Schönheit Theil nehmen wollen.

Es wäre vom naiv-realistischen Standpunkt eine unbegründbare Verlegenheitsausflucht, eine willkürliche Beschränkung, die Schönheit auf die Oberfläche der Dinge anzuweisen und aus dem Innern derselben auszuschliessen; nicht nur der ästhetisch kunstvolle innere Bau der Krystalle und Organismen straft diese Ausflucht Lügen, sondern noch mehr die Schönheit der aus dem Innern kommenden Klänge und die selbst die Tiefen des Herzens aufschliessende Schönheit der Poesie. Aber die Beschränkung des Sitzes der Schönheit auf die Oberfläche der realen Dinge, wenngleich sie aus einer unstatthaften Verallgemeinerung von der Gattung der sichtbaren Schönheit auf alle Schönheit (einschliesslich der hörbaren und Phantasieschönheit) entsprungen ist, kann doch auf den Weg weisen, insofern nur die jeweilige Oberfläche der Dinge das physikalische Licht zu absorbiren, zu reflektiren, zu dispergiren und zu färben und durch Vermittelung der so modificirten Lichtstrahlen unsre Augen zu afficiren vermag. Also nur, weil die Entstehung des Gesichtswahrnehmungs-Bildes oder des Augenscheins von der Modifikation der physikalischen Lichtstrahlen durch die Oberflächen der Dinge abhängig ist, nur darum ist die Ursache der sichtbaren Schönheit auf die jeweilige Oberfläche der Dinge beschränkt, während der ästhetisch kunstvolle Bau, oder die Fähigkeit, mittelbarer Gegenstand eines ästhetischen Urtheils zu werden, die Dinge nach allen Dimensionen durchdringt.

Das sichtbare Schöne als solches hat seinen Sitz ebensowenig an der Oberfläche der realen Dinge, wie in ihrer ganzen Körperlichkeit, sondern in dem Augenschein, den sie im Beschauer hervorrufen, d. h. in der subjektiven Erscheinung, sofern sie aus dem Gesichtssinn stammt. Die Ursache dieses sichtbaren Schönen oder schönen Augenscheins hat aber wiederum ihren Sitz nicht bloss in der mathematischen Oberfläche der Dinge, sondern in ihrer Rindenschicht von einer gewissen, allerdings mikroskopisch kleinen Dicke; denn der auffallende weisse Lichtstrahl muss erst durch viele Atome der Rindenschicht hin- und zurückgegangen sein, bevor er als farbiges Strahlenbündel dispergirt werden kann. Dass der Sitz des sichtbaren Schönen im Augenschein steckt, wird noch einleuchtender, wenn man erwägt, dass der Sitz des hörbaren Schönen nur im Ohrenschein, und der Sitz des Poesieschönen nur im Phantasieschein stecken kann, und dann nach Analogie auf den Sitz des sichtbaren Schönen zurückschliesst. —

Das musikalisch Schöne des Ohrenscheins hat, ebenso wie die formale Schönheit des sprachlichen Wortklanges, kein dinglich reales Korrelat. Die Noten, welche die Musiker vor sich haben, wird man am wenigsten für ein solches ausgeben wollen, denn sie sind eine sehr wohl entbehrliche Vermittelung zwischen dem Komponisten und den Ausführenden und eine Gedächtnisshülfe für die letzteren. Wenn der Komponist jedem Ausübenden seine Partie vorspielt oder vorsingt, so

sind die Noten ganz entbehrlich; die Mimik und Tanzkunst muss sich noch heute mit Vorbild und Ueberlieferung begnügen, da es ihr an praktisch brauchbaren Schriftzeichen fehlt. Die Schafdärme, die Holz- und Blech-Röhren des Orchesters sind nichts weniger als das objektiv-reale musikalische Kunstwerk, sondern sie sind gleich dem Marmor der Bildsäule oder der Leinewand und den Farbstoffen des Staffeleigemäldes nur das todte Material, mit dessen Hülfe das Kunstwerk verwirklicht werden soll. Die Geigen, Klarinetten u. s. w. sind Werke der technischen Kunst des Instrumentenmachers, aber nicht Werke der schönen Kunst; sie sind nur die Werkzeuge oder Instrumente, mit deren Hülfe das Kunstwerk verwirklicht werden soll, und die ihnen durch technische Kunst verliehene Klangschönheit gehört genauer gesprochen noch nicht zum Kunstschönen als solchen, sondern erst zu dem in dasselbe aufzunehmenden sinnlich Angenehmen. Ebenso gehört die Naturschönheit des Stimmklanges der mitwirkenden Sänger erst zum sinnlich Angenehmen, das künstlerisch verwerthet werden soll; das musikalische Kunstwerk steckt weder in den Brustkasten und Kehlköpfen der Sänger noch in den Geigen und Klarinetten. Es hat aber auch nicht in den Armbewegungen der Geiger oder in den Athemmuskelbewegungen der Bläser und Sänger seinen Sitz; denn diese können ganz verschieden sein bei gleichem Ergebniss für den Hörer, ebenso wie der Maler mit ganz verschiedenen Arm- und Handbewegungen Bilder von gleicher Wirkung herstellen kann.

Noch weniger hat das musikalisch Schöne seinen Sitz in den Personen, welche sich zur Aufführung vereinigen, denn diese sind nur das beliebig zu wechselnde personelle Material, mit Hülfe dessen das Kunstwerk verwirklicht werden soll; von allem, was sie als Staatsbürger, Berufsmenschen, Familienväter u. s. w. sonst noch sind oder leisten können, kommt nichts in Betracht als ihre Fähigkeit zum Verständniss der Intentionen des Komponisten und zu deren Wiedergabe durch Bewegungen der Arm-, Finger- oder Athem-Muskeln. Alles was das personelle Material vermittelst des instrumentalen Materials leistet und zu Stande bringt, findet sein einheitliches Band und seinen bestimmenden Zweck nur in der Gesammtwirkung der erregten Schallwellen auf die Ohren der Hörer; es wäre also frühestens in der einheitlichen Schallwellenmasse, welche im Verlauf der Aufführung durch die Bemühung aller Mitwirkenden erregt wird, das objektiv-reale Tonkunstwerk zu suchen, d. h. in den objektiv-realen Bewegungen oder Schwingungsprocessen der Luft, welche die Ohren der Hörer zur Reproduktion einer bestimmten Reihe kombinirter Tonempfindungen nöthigen.

Nach Analogie dieser Thatsache müsste man dann schliessen, dass auch das objektiv-reale Kunstwerk der bildenden Kunst nicht in dem Ding an sich der Statue oder des Wandgemäldes zu suchen sei, sondern in der Summe realer Schwingungsvorgänge, welche bei auffallendem Licht durch die Beschaffenheit dieser Dinge an sich in dem Medium des Lichtäthers ausgelöst werden. Denn in beiden Fällen sind es die realen Bewegungen des Mediums (dort der Luft, hier des Aethers), welche die Sinnesorgane der Zuhörer oder Beschauer afficiren,

und keineswegs unmittelbar die Beschaffenheit der Dinge an sich, von welchen allerdings wieder diese realen Bewegungen abhängig sind. Lässt sich nun bei dem Tonkunstwerk gar kein bleibendes und einheitliches Ding an sich ausfindig machen, von dem diese Bewegungen abhängig wären, so muss das Vorhandensein eines solchen bei dem Gesichtskunstwerk auch nur als etwas relativ Zufälliges, für das Schöne an sich Unwesentliches betrachtet werden, und das objektiv-reale Kunstwerk in beiden Fällen in den Bewegungszuständen des leitenden Mediums gesucht werden, deren Zustandekommen im einen Fall von der geeigneten Beleuchtung der Bildsäulen und Gemälde ebenso abhängig ist, wie im andern Fall von der geeigneten Bearbeitung des instrumentalen Materials durch das personelle Material.

In gleicher Weise müsste dann das objektiv-reale mimische Kunstwerk weder in den naturschönen Körpergestalten der Mimiker noch in den kunstschönen Körperbewegungen derselben, sondern erst in den realen Veränderungen der Schwingungszustände des Aethers gesucht werden, welche durch das Hinzutreten der letzteren zu den ersteren veranlasst werden. Demnach wäre dann das eigentliche Kunstwerk der bildenden Kunst oder die Naturschönheit ein ebenso labiler, in Bewegungen bestehender Zustand eines Mediums, wie das Tonkunstwerk und das mimische Kunstwerk, und der Unterschied zwischen Künsten der Ruhe und Bewegung verlöre seine unmittelbar durchgreifende Bedeutung. Diess lässt schon erkennen, dass der Unterschied zwischen Künsten der Ruhe und Bewegung nicht aus dem ruhenden oder bewegten Zustande der objektiv-realen Kunstwerke abgeleitet werden darf, sondern nur aus dem ruhenden oder bewegten Zustande der subjektiven Erscheinungen, welche durch diese Künste hervorgerufen werden. Die unfassbare, höchst komplicirte Summe von Schwingungen in der Luft oder dem hypothetischen Lichtäther kann unmöglich als das eigentliche Kunstwerk und als der Sitz des Schönen angesehen werden, weil wir hier recht eigentlich vor jenem Mückentanz der Atome stehen, den zwar der Mathematiker mit seinen Hülfsmitteln abstrakter Rechnungen annähernd bewältigen mag, der sich aber jeder sinnlichen Anschaulichkeit des Verständnisses schlechterdings entzieht.

Entscheidend aber wird für diese Frage der Uebergang von den Künsten der Sinneswahrnehmung zur Poesie; denn hier kommt ebenso der Schwingungszustand des die Sinnesorgane afficirenden Mediums in Fortfall, wie bei dem Uebergang von der bildenden Kunst zur Musik das bleibende Ding an sich des Kunstwerks wegfiel. So weit bei der Wirkung der Poesie die formale Schönheit des Wortklangs oder die ausdrucksvolle Sprachmimik des Recitirenden in Betracht kommt, ist dieselbe durch das über Musik Gesagte mit erledigt; beides sind aber nur Hülfsmittel und Unterstützungsmittel, aber keineswegs unentbehrliche Bedingungen der poetischen Wirkung, und die letztere ist nichts weniger als der Mitwirkung der ersteren proportional. Betrachtet man das Poesieschöne rein für sich, so haftet es ausschliesslich an den anschaulichen Vorstellungen, zu deren Reproduktion im Sinne des Dichters die Phantasie des Hörers durch den kon-

ventionellen Sinn der vom Dichter gewählten Worte veranlasst worden ist; das Poesieschöne oder das dichterische Kunstwerk haftet also lediglich am Phantasieschein, und der Wortsinn ist nur Vehikel für die Reproduktion des Phantasiescheins, wie die Gehörswahrnehmung des Wortklanges nur Vehikel für die Auffassung des Wortsinns ist. Da also die Phantasie nur von innen, durch den Sinn der aufgefassten Worte, und nicht von aussen durch reale Bewegungszustände eines leitenden Mediums afficirt wird, so fehlt auch dem Phantasieschönen das reale Korrelat dieser Bewegungszustände gänzlich, das bei dem Schönen der Wahrnehmung noch eine so entscheidende Rolle spielt.

Der an's Ohr schlagende Wortklang wird hier zum relativ gleichgültigen Zeichen zur Weckung des Wortsinns, und kann deshalb auch durch den Anblick der Schriftzeichen ersetzt werden; der innere Sinn kann allerdings beim Lesen die Wortklangbilder in sich hervorrufen, um sich einen Ersatz für den fehlenden Vortrag und dessen formale Schönheit zu verschaffen, wie der Musiker beim Partiturlesen, aber er kann auch die Wortklangbilder mit dem Bewusstsein überspringen und gleich von den Schriftzeichen zum Wortsinn gelangen. Hierin liegt der Beweis für die relative Gleichgültigkeit des Vehikels zur Weckung des Wortsinns, auf den es allein ankommt, aber auch wieder nicht um seiner selbst willen, sondern nur um die Reproduktion des Phantasiescheins anzuregen; diese Anregung kann auch so erfolgen, dass man eine auswendig gelernte Dichtung sich innerlich wiederholt, wo dann alle Schwingungszustände eines äusserlichen, leitenden Mediums durchaus in Wegfall kommen. Dem entsprechend kann auch der musikalisch Veranlagte ein ihm bekanntes Tonkunstwerk sich innerlich wiederholen, oder der Kunstfreund ein Bild sich aus dem Gedächtniss vergegenwärtigen, so dass selbst die Künste der Wahrnehmung für Wiederholung früherer Perceptionen eine gewisse Unabhängigkeit von den Schwingungszuständen des leitenden Mediums der Wahrnehmung bekunden, um von künstlerischer Produktion hier noch gar nicht zu reden. Aber der Musiker kann nicht versuchen, beim Partiturlesen das Gehörsklangbild des Tonkunstwerks zu überspringen, wie der Leser einer Prosadichtung das Wortklangbild mit dem Bewusstsein überspringen und sich ganz auf den Wortsinn koncentriren kann; denn der erstere würde damit die Substanz des Tonschönen selbst einbüssen, während der letztere erst im Wortsinn das Vehikel zur Reproduktion der Substanz des poetisch Schönen (nämlich des Phantasiescheins) gewinnt.

Ist nun in der Poesie die Objektivität des schönen Kunstwerks eine rein ideale, allein durch die ideale Objektivität des Wortsinns verbürgte, so wird die gattungsmässige Gemeinsamkeit des Kunstschönen uns nöthigen, auch im Tonschönen die Objektivität als eine ideale, durch die sich gleichbleibenden Intentionen der ausübenden Künstler verbürgte anzusehn; dann bleibt uns auch weiter nichts übrig, als selbst im Schönen der bildenden Kunst die Objektivität als eine an und für sich ideale zu betrachten, welche nur zufällig hier durch die relative Unveränderlichkeit eines materiellen Dinges an sich

verbürgt wird. Wenn in der Poesie zweifellos das Schöne nur im Schein (der Phantasie) seinen Sitz haben kann, so muss es auch in der Musik im Schein (dem Ohrenschein) und nicht in den realen Schwingungszuständen des leitenden Mediums seinen Sitz haben, so muss es endlich auch in der bildenden Kunst im Schein (dem Augenschein) und weder in den Schwingungszuständen des leitenden Mediums noch in dem die letzteren veranlassenden Dinge an sich gesucht werden. —

Das Schöne liegt also allemal im Schein, sei es im Sinnenschein, sei es im Phantasieschein, also immer in der subjektiven Erscheinung, wie sie idealer Bewusstseinsinhalt ist, und weder in den realen Bewegungen der Luft oder des Aethers noch in irgend welchen Dingen an sich. Das Schöne ist als solches rein ideal, und seine Realität ist nur die ideale Realität eines wirklich percipirten Bewusstseinsinhalts; sucht man aber nach einer Fixation des Schönen, um dadurch Bürgschaften für die Objektivität dieser idealen Wirklichkeit zu gewinnen, so würde es vergeblich sein, solche von den unfassbaren Bewegungszuständen der leitenden Medien für die Sinneswahrnehmungen zu erwarten, und man muss sich gleich an materielle Dinge an sich und deren stabile verharrende Beschaffenheit wenden. Da stellt sich dann zweifellos heraus, dass dasjenige, was als Fixationsmittel der idealen Objektivität des Schönen in Poesie und Musik der Bearbeitung von Erz, Marmor und Leinewand durch die bildende Kunst entspricht, nichts andres ist als die Festlegung von Schriftzeichen in materielle Dinge an sich.

Die materiellen Bildsäulen und Gemälde brauchen freilich nur beleuchtet und angeschaut zu werden, um den schönen Augenschein neu zu erzeugen, während die musikalischen und poetischen Schriftzeichen erst Anweisungen zur Produktion der Kunstwerke sind. Immerhin sind sie das einzige objektiv-Reale in den Künsten der Bewegung, was dem objektiv-Realen in der bildenden Kunst entspricht, und der naiv-realistische gemeine Menschenverstand sagt mit der gleichen Zuversicht: „Dieses Buch ist Homer's Ilias", oder „diese Partitur ist Beethovens neunte Symphonie", wie er sagt „dieses Gemälde ist Raphaels sixtinische Madonna". Wenn die philosophische Kritik dem gemeinen Menschenverstand die Unhaltbarkeit der beiden ersten Sätze klar zu machen bemüht ist, so soll sie auch nicht vergessen, ihm die Augen darüber zu öffnen, dass erst der Beschauer des Dresdner Gemäldes die Raphaelsche Madonna in seinem Bewusstsein neu producirt; und wenn man darauf hinweist, dass es praktisch bequem sei, von einem objektiv-realen Kunstwerk im letzteren Falle zu reden, so wird man dem praktischen Bedürfniss auch nicht verwehren dürfen, von den Büchern und Partituren als objektiv-realen Kunstwerken zu reden. Ob die kausale Beziehung dessen, was man objektiv-reales Kunstwerk nennen will, zu dem eigentlichen Kunstwerk, dem schönen Schein, etwas näher oder etwas ferner ist, kommt bei der völligen Unähnlichkeit beider in allen Fällen doch kaum in Betracht; höchst indirekt aber ist ja die kausale Beziehung zwischen der Bildsäule an sich und dem schönen Schein derselben im Bewusstsein doch auch nur, da sich zwischen beiden ausser den Schwingungs-

bewegungen des Lichtäthers noch die Lichtbrechungen und chemischen Reaktionen im Auge und die Schwingungsbewegungen der Sehnerven und der betreffenden Gehirntheile als weitere kausale Zwischenglieder einschieben.

Wir haben also festzuhalten, dass „schön" im eigentlichen Sinne nur die subjektive Erscheinung heissen kann, welche als rein subjektive „ästhetischer Schein" genannt wird, dass aber die naivrealistische Uebertragung des Prädikates „schön" auf die Dinge an sich, welche indirekte Ursachen dieses Scheines sind, nur unter der Bedingung als statthaft gelten kann, dass man sich der Uneigentlichkeit und der Sinneserweiterung dieser Ausdrucksweise klar bewusst ist. Die Richtigkeit dieser Ansicht erhellt am besten daraus, dass nur diejenigen unter unsern Sinnen im Stande sind, uns schöne Wahrnehmungen zu liefern, bei denen die Ablösung der subjektiven Erscheinung von der sie hervorrufenden Realität psychologisch ausführbar ist (Gesicht, Gehör und allenfalls noch der Tastsinn in Verbindung mit dem Muskelsinn bei blinden Modelleuren), während die sogenannten niederen Sinne, deren Wahrnehmungen unabtrennbar mit der Realität verwachsen scheinen, uns nur Quelle des Angenehmen, aber nicht des Schönen werden können. Erst die Phantasiereproduktion der Geschmäcke, Gerüche und Gefühlswahrnehmungen besitzt diejenige Abtrennbarkeit von der Realität, welche sie zum Eintritt in's Gebiet des Schönen (in der Poesie) befähigt. Nur hierin ist der Grund dafür zu suchen, dass das Gebiet des Schönen sich auf die sogenannten „oberen Sinne" beschränkt, und alle andern Gründe, welche man für diese ziemlich unbestrittene Thatsache angeführt hat, sind unstichhaltig. Z. B. die grössere Armuth der niederen Sinneswahrnehmungen könnte doch nur zur Folge haben, dass die eventuell auf ihnen ruhende Schönheit, etwa der Gastrosophie und Parfümeriekunst, ärmer ausfiele, aber nicht, dass das sinnlich Angenehme dieser Gebiete principiell vom Schönen ausgeschlossen bleiben müsste. Auch im Ohren- und Augenschein bleibt ein sinnlich Angenehmes bestehen, das als solches ein reales Gefühl (kein ästhetisches Scheingefühl) ist, aber es ist zum aufgehobenen Moment in dem ästhetischen Schein herabgesetzt und nur auf diesen bezogen; in den niederen Sinneswahrnehmungen aber fehlt der ästhetische Schein, in welchen das sinnlich Angenehme als aufgehobenes Moment eingehen könnte, und darum bleibt bei diesen das reale Gefühl des sinnlich Angenehmen der äusseren Realität verhaftet, d. h. von der dinglichen Realität der transcendenten Ursache der Empfindung unabtrennbar und mit der instinktiven transcendentalen Beziehung auf dieselbe unlösbar verwachsen.

c. Die Ablösung des Scheins von der Realität.

Das ästhetische Verhalten zur subjektiven Erscheinung unterscheidet sich eben dadurch principiell und specifisch von dem theoretischen und praktischen Verhalten zu derselben, dass es von der transsubjektiven Realität, welche der subjektiven Erscheinung kausal zu Grunde liegt, völlig abstrahirt, und sich an dem Schein als solchen, sofern er nur schön ist, genügen lässt, wogegen die letzteren beiden

Verhaltungsarten sich für den Schein als solchen gar nicht interessiren, sondern sich nur insofern um denselben bekümmern, als er die Brücke zur Verbindung mit der transsubjektiven Realität bildet und als deren Vorstellungsrepräsentant im Bewusstsein fungirt.

Das theoretische Verhalten will erkennen, wie die Dinge selbst ihrer Natur nach beschaffen sind, nicht wie der Schein beschaffen, den sie im Bewusstsein erzeugen; das praktische Verhalten will auf die Dinge selbst wirken, um von ihrer so veränderten Realität auch veränderte Rückwirkungen zu erfahren. Beide haben es eigentlich nur mit der transsubjektiven (oder erkenntnisstheoretisch-transcendenten) Realität zu thun und überspringen die subjektive Erscheinung als solche, indem sie dieselbe instinktiv und unwillkürlich transcendental interpretiren, d. h. in ihrer transcendentalen Beziehung auf das Transcendente als stellvertretenden Figuranten des letzteren betrachten und behandeln. Das ästhetische Verhalten zur subjektiven Erscheinung hingegen verweilt auf demjenigen, was das theoretische und praktische Verhalten überspringt, auf der subjektiven Erscheinung, und weit entfernt, dieselbe transcendental auf die ihr zu Grunde liegende transcendente Realität zu beziehen, reisst sie dieselbe vielmehr ausdrücklich von derselben los, abstrahirt gänzlich von der Entstehungsursache derselben, und nimmt sie in ihrer Selbstständigkeit als reinen Schein.

Am leichtesten ist diese Abstraktion beim Phantasieschein der Poesie, wo gar keine Realität störend in die Reinheit des Scheins eingreifen kann. Auch noch leicht genug ist sie bei der Musik, wo man nur zu vergessen braucht, dass Schafdärme, Kalbsfelle, schiefe Mäuler, aufgeblasene Backen, zappelnde Fingerbewegungen und strampelnde Armbewegungen die reale Ursache der wunderbaren Klangwirkungen des Orchesters sind; dieses Vergessen wird bekanntlich erleichtert, wenn man die Augen schliesst, aber man darf jedem vernünftigen Menschen so viel Abstraktionsvermögen zutrauen, dass er sich auch bei offnen Augen von diesen Dingen nicht stören lässt, und dass man aus diesem Grunde nicht nöthig hat, die Orchester durch Versenkung unsichtbar zu machen. Etwas grösser wird die Schwierigkeit schon bei der Mimik; aber auch hier verlangt man unbedingt vom ästhetisch Gebildeten, dass er den ästhetischen Schein nicht mit der Realität verwechsle oder vermenge, also z. B. nicht den Bösewicht des Dramas wegen seiner Schandthaten mit faulen Aepfeln bewerfe, sich nicht durch zufällige Kenntnisse über das Privatleben des Schauspielers Schultze und der Tänzerin Müller in der Beurtheilung ihrer mimischen Kunstleistungen beeinflussen und beirren lasse, und nicht etwa eine wohlkonservirte Darstellerin als jugendliche Liebhaberin ablehne, weil sie als reale Person ein gewisses Alter überschritten hat. Diess alles fällt unter denselben Gesichtspunkt, wie dass es ganz moderne Schauspieler und keineswegs wirkliche Ritter und Burgfräulein sind, welche uns zur Produktion des ästhetischen Scheines eines Ritterschauspiels nöthigen.

Noch schwieriger wird die Abstraktion bei der bildenden Kunst, wenn nicht die Kunstwerke selbst entweder durch Einäugigkeit des Augenscheins (wie in der Malerei) oder durch Verzicht auf naturtreue

Färbung (wie in der Plastik) oder durch starke Verkleinerung (wie in farbigen Nippesfiguren) das Abstraktionsverfahren dem Beschauer gleichsam aufzwingen, indem sie ihm den Unterschied der den ästhetischen Schein ursachlich erzeugenden Realität von der entsprechenden Naturwirklichkeit gleichsam handgreiflich vor Augen rücken. Ueberall wo die bildende Kunst die Naturnachahmung in der Weise auf ihre Fahne schreibt, dass die Abstraktion des ästhetischen Scheins von seiner realen Ursache oder seinem transsubjektiven Erreger auch nur Mühe macht oder eine besondere Anstrengung erfordert, verzichtet sie auf das hohe Vorrecht der Kunst, durch die Beschaffenheit des gebotenen Scheins die Arbeit dieser Abstraktion dem Beschauer zu ersparen, und nimmt einen Wettkampf mit der Naturwirklichkeit auf, der nicht nur ohne jeden ästhetischen Werth ist, sondern bei welchem sie auch nothwendig ihrem Vorbild an Konkretheit der Durchbildung bis in's Kleinste immer unterliegen muss.

Von den Realitäten, die den Kunstwerken zu Grunde liegen, ist es darum so leicht zu abstrahiren, weil dieselben nur in eine künstliche Beziehung zu dem darzustellenden ästhetischen Schein gebracht sind und abgesehen von demselben entweder bloss todtes Material oder doch etwas ganz andres sind, als dasjenige, was sie ästhetisch darstellen sollen; die Abstraktion von ihnen wird um so leichter und dadurch die Gewinnung des ästhetischen Scheins um so bequemer, je schreiender und unverkennbarer sich diese Realitäten der Wahrnehmung als ein von dem durch sie Vorgestellten schlechthin verschiedenes Sein aufdrängen. Da dies bei aller freien Kunst in hohem Grade der Fall ist, so kommt die Realität, welche dem freien Kunstwerk zu Grunde liegt, kaum als störend in Betracht, und der ästhetische Schein kann beim freien Kunstwerk freier Schein genannt werden; beim Naturschönen dagegen und beim unfreien Kunstwerk ist er unfreier, nämlich an die entsprechende Wirklichkeit objektiv gebundener Schein, von der er wohl momentan subjektiv abgelöst werden kann, aber nur, um immer wieder auf sie zurückzusinken.

Bei der Naturwirklichkeit und den Werken der unfreien Kunst fällt die Abstraktion des Scheins von der Wirklichkeit darum so viel schwerer als bei dem freien Kunstschönen, weil dieselbe an und für sich etwas ist und zwar eben das ist, was sie vorstellen will. Ein gemalter Berg ist in Wirklichkeit eine Schicht Farbstoffe, ein natürlicher Berg ist wirklich ein Berg, auch abgesehen davon, dass er ebenso wie der gemalte die subjektive Erscheinung eines Berges hervorruft. Eine marmorne Trinkschale in der Hand einer Bachusstatue ist ein Stück geformten Steins, welcher mit zu dem Bildwerk gehört, sie ist nicht eine wirklich zum Trinken bestimmte oder brauchbare Schale, sondern nur das plastische Bild oder Abbild einer solchen; eine künstlerisch durchgebildete wirkliche Trinkschale hingegen soll in der That das sein, was sie nebenbei auch vorstellt, und zu dem praktischen Zweck dienen können, auf den ihre Erscheinung hinweist. Der gemalte Berg und die in Marmor nachgebildete Trinkschale ersparen also bei dem Mangel einer naturgemäss correspondirenden Realität die Mühe, die subjektive Erscheinung von letzterer abzulösen,

und setzen an deren Stelle nur die ungleich leichtere Aufgabe, die subjektive Erscheinung von der ihr unadäquaten Realität des Kunstmaterials abzulösen. Der wirkliche Berg und die wirkliche schöne Trinkschale hingegen muthen dem Beschauer zu, von ihrer adäquaten Realität zu abstrahiren, wenn er sich ästhetisch zu ihnen verhalten will.

Wenn man es dem Kunstwerk gegenüber versäumt, von der unadäquaten Realität seines Materials zu abstrahiren, so stolpert man dabei höchstens in burleske Komik oder bei der Mimik in ordinären Coulissenklatsch hinein, aber schwerlich in Beziehungen, welche das Interesse gefangen zu nehmen und von der Rückkehr auf den reinen ästhetischen Schein abzulenken im Stande sind; vielmehr ist das Material der Kunstwerke meist so geartet, dass die besondere Reflexion auf dasselbe wie eine Ohrfeige auf den ästhetisch gestimmten und ästhetische Befriedigung suchenden Menschen wirkt. Wenn man es hingegen angesichts der Naturwirklichkeit versäumt, die subjektive Erscheinung von ihrer transcendentalen Beziehung auf ihre reale Ursache abzulösen und entweder naiv-realistisch mit derselben identificirt oder bloss als Vorstellungsrepräsentanten der letzteren fürs Bewusstsein nimmt, dann bleibt man unvermeidlich in den zahllosen theoretischen und praktischen Interessen stecken, durch welche der Mensch mit der Naturwirklichkeit verknüpft ist, und gelangt gar nicht dazu, die subjektive Erscheinung als Objekt einer rein ästhetischen Anschauung aufzufassen. Hierin liegt der einfachste und tiefste Grund, weshalb die Menschheit so sehr viel schwerer und später zum Verständniss der Naturschönheit als der Kunstschönheit gelangt, wenn auch ein weiterer hinzukommender Grund darin zu suchen ist, dass erst das subjektive Empfindungsleben des Gemüths hinreichend entwickelt sein muss, bevor es in der Landschaft die seinen Stimmungen korrespondirenden Elemente zu entdecken vermag.

Wer eine ihm völlig vertraute Natur-Landschaft, an der er eben nichts besonders Schönes findet, einmal mit umgekehrten Augäpfeln betrachtet, also z. B. indem er zwischen seinen Beinen hindurchsieht, der wird überrascht und erstaunt sein über das Maass von Schönheit und ungeahnten Reizen, welches die altbekannte Gegend urplötzlich vor seinem Blick entfaltet. Und doch sieht er nichts anders, als wenn er sich wieder aufrichtet, er sieht nur die Landschaft bei verkehrter Kopfstellung als reines Bild, als bloss subjektive Erscheinung, während er sie bei grader Kopfstellung als Realität (genauer als eine auf die transcendente Realität transcendental bezogene Erscheinung, oder als transcendental-reales Objekt) sieht. Wie dieser Unterschied durch das Betroffenwerden der verschiedenen Netzhautstellen von gewohnten, beziehungsweise ungewohnten Eindrücken zu Stande kommt, braucht hier nicht erörtert zu werden; es genügt der Hinweis darauf, dass der in verkehrter Kopfstellung Sehende einigermaassen einem operirten Blindgeborenen zu vergleichen ist, der auch zunächst nur subjektive Erscheinungen sieht, ohne sie als transcendental-reale Objekte zu deuten. Nur derjenige vermag das Naturschöne ästhetisch aufzufassen, welcher dessen subjektive Erscheinung von der Realität derselben ebenso abzulösen im Stande ist, wie wenn er eine Landschaft

in verkehrter Kopfstellung betrachtet. Interieurs und kleineren Natur-Objekten gegenüber versagt dieses Hülfsmittel entweder ganz, oder leistet doch viel weniger; mit den Gründen dieser Erscheinung haben wir uns hier ebenfalls nicht zu befassen.

Durch nichts andres bildet man so sehr die Fähigkeit der Ablösung der subjektiven Erscheinung aus als durch das Studium der Malerei als der Kunst des reinen Augenscheins. So wie man die unscheinbarste Situation, eine Gruppe von Personen oder Thieren, ein Interieur, ein Gebäude, einen Durchblick, einen Beleuchtungseffekt oder was es auch sei, mit dem Auge des Malers betrachtet, so enthüllt sich auf einmal die vorher dem Blicke verborgene Naturschönheit; das heisst aber nichts andres, als dass man von der Realität abstrahiren und die subjektive Erscheinung als blosses in der Luft schwebendes Bild, oder als reinen Schein auffassen muss, um sich rein ästhetisch zu ihr zu verhalten und ihrer ganzen Schönheit inne zu werden. Je nachdem man dabei vorwiegend auf Beleuchtungseffekte und die Zusammenstimmung der Farben oder auf die Gruppirung der Gestalten achtet, wird man mehr der koloristischen oder figuralen Schönheit der Naturwirklichkeit inne werden, und man kann durch Uebung dieses Abstraktionsvermögens dahin gelangen, dass man zu jeder Zeit die Naturwirklichkeit im Sinne einer bestimmten Malerschule auffassen kann, dass man z. B. beim Eintritt in eine Schusterwerkstatt oder Matrosenkneipe sich vor ein Bild der niederländischen Schule versetzt glaubt.

Viel schwerer, als den reinen Augenschein von der Naturwirklichkeit abzulösen, ist es, den reinen Formenschein von ihr abzulösen und zum ästhetischen Schein zu läutern; es ist diess überhaupt nur bei beschränkten Einzeldingen möglich, welche sich in Ruhe befinden, und verlangt ebensosehr die Vorbildung in einer plastischen künstlerischen Anschauung, wie die Ablösung des Augenscheins eine gewisse Vorbildung in malerischer künstlerischer Anschauung voraussetzt. Die Auffassung des reinen Formenscheins hat nämlich nicht nur von der dinglichen Realität, sondern auch von dem Augenschein zu abstrahiren, durch welchen sie selbst erst vermittelt wird, und die eine Art dieser Abstraktion erschwert und behindert immer die andre. Das wichtigste Hülfsmittel, um die Abstraktion des Augenscheins von der Realität zu ermöglichen, ist die Abstraktion von der Realität der Tiefendimension, mit welcher sich sogleich das ganze Wahrnehmungsbild zum blossen Bilde (wie in einer Camera obscura) dematerialisirt; von diesem Hülfsmittel kann aber kein Gebrauch gemacht werden, wenn es auf die Gewinnung des reinen Formenscheins abgesehen ist, welcher die Tiefendimension als eine den beiden andern gleichberechtigte in sich einschliesst. Das wichtigste Hülfsmittel, um vom Augenschein zu abstrahiren und den reinen Formenschein übrig zu behalten, ist die Abstraktion von der Farbe, die bei plastischen Kunstwerken (selbst bei polychromen) nicht schwer hält, weil die Farbe hier nicht als etwas mit dem Dinge realistisch Verwachsenes erscheint; bei den Naturdingen aber ist die Färbung ein so wesentlicher Bestandtheil, dass man, wenn man von ihr abstrahirt, auch sofort auf die ganze

Erleichterung verzichtet hat, welche der Augenschein als solcher dem Losreissen von der Realität gewähren kann. So lange man die Naturdinge als körperliche und farbige zugleich auffasst, ist es schlechterdings unmöglich, von ihrer Realität zu abstrahiren und sie zum ästhetischen Schein zu verflüchtigen, und es braucht nicht noch die Lebendigkeit der Bewegung hinzuzutreten, um diese Unmöglichkeit sicherzustellen. Auf tausend Menschen, denen es gelingt, von der Körperlichkeit zu abstrahiren und den reinen Augenschein ästhetisch aufzufassen, wird es kaum einen geben, dem es gelingt, von der Farbe zu abstrahiren und den reinen Formenschein ästhetisch aufzufassen; so viel leichter ist die erstere Aufgabe und so viel verbreiteter ist in unserer Zeit die malerische Anschauungsweise im Vergleich zur plastischen.

Bei Kunstgeräthen ist die Abstraktion in einer Hinsicht leichter, weil nämlich der reale oder praktische Daseinszweck des realen Dinges so sehr viel einfacher und beschränkter ist als derjenige eines natürlichen Individuums; in andrer Hinsicht ist sie aber auch wieder schwerer, weil der reale Zweck so viel enger mit der schönen Erscheinung verwachsen ist, dass er fast untrennbar von ihr zu sein scheint. Theils ist es da die Ornamentik, welche als rein bildliche die ästhetische Betrachtung auf sich lenkt, so dass das Geräth als blosser Anbringungsort der Ornamentik in den Hintergrund tritt (Schild des Achilleus); theils bleibt die konstruktive Schönheit des Geräths wirklich unbewusst und wird nur als praktische Zweckmässigkeit empfunden und geschätzt, wie sie nur als Zweckmässigkeit vom Volksgeist hervorgebracht wurde. Dann bleibt es erst einer späteren Zeit vorbehalten, die Zweckmässigkeit in der Erscheinung auch als Schönheit zu bewundern und nachzubilden, welche in dem sie hervorbringenden Zeitalter eine immanent und unwillkürlich mitgesetzte war, wie diejenige der Natur selbst.

Wenn wir aber ein schönes Geräth, z. B. einen Pokal, der nicht bloss Schaustück, sondern Gebrauchsgeräth ist, als schön bewundern wollen, so sind wir diess nicht im Stande in dem Augenblick, wo wir daraus trinken, d. h. ihn als Realität benutzen; wir müssen ihn bewundern, indem wir ihn als reinen, von seiner Realität abgelösten Schein auffassen, und sobald wir ihn als Realität an den eigenen Mund setzen, bleibt uns von seiner Schönheit nichts mehr übrig als die Erinnerung an den vorher gehabten ästhetischen Eindruck. Ja sogar wenn wir den Nachbarn daraus trinken sehen, müssen wir, um den Pokal als schön auffassen zu können, von seiner Realität abstrahiren, und das ist in solchem Augenblick nur dann möglich, wenn wir zugleich von der Realität des Trinkenden mit abstrahiren, und beide, Trinker und Pokal nur als ein reines Bild auffassen. Die Malerei als Kunst des Augenscheins soll uns diese Ablösung ersparen, sie kann also nur Objekte darstellen, denen vorausgesetzt transcendente Realitäten entsprechen; denn wollte sie den Augenschein von etwas ablösen, was selbst schon abgelöster Schein ist, so griffe sie in's Leere und mühte sich mit einer gegenstandslosen Aufgabe ab. Deshalb sind Abbilder von freien Kunstwerken unkünstlerisch und nur solche

von Naturschönem oder unfreiem Kunstschönen zulässig, das an und für sich eine Realität besitzt.

Nur die von der Realität abgelöste subjektive Erscheinung macht ein ästhetisches Verhalten zu ihr möglich, darum heisst sie als solche „ästhetischer Schein“. Die Ablösung wird aber principiell unmöglich, wenn die subjektive Erscheinung im Unterschiede von der Realität, oder wenn die Realität im Unterschiede von der subjektiven Erscheinung geleugnet wird. Das erstere thut der naive Realismus, das letztere der subjektive Idealismus; deshalb sind beide principiell unfähig, den ästhetischen Schein zu begreifen und in seinem Unterschiede von derjenigen Realität festzuhalten, mit welcher es das theoretische und praktische Verhalten zu thun hat. Der naive Realismus kennt wohl eine Realität, aber indem er dieselbe für eine dem Bewusstsein unmittelbar gegebene nimmt, entschwindet ihm die Möglichkeit, von derselben zu abstrahiren, wenigstens für das Naturschöne. Der subjektive Idealismus kennt wohl den Schein als das allein unmittelbar gegebene, aber er erklärt diesen selbst für die einzige uns zugängliche Realität und hebt damit wiederum die Möglichkeit auf, zwischen Schein und Realität und zwischen ästhetischem und theoretischem oder praktischem Verhalten zu demselben zu unterscheiden. Nur der transcendentale Realismus macht diess möglich, und darum bestätigt jeder Mensch, der sich ästhetisch verhält, unbewusster Weise die Wahrheit des transcendentalen Realismus und setzt sich thatsächlich in Widerspruch mit seinem erkenntnisstheoretischen Standpunkt, wenn er einen andern vertritt.

d. Die Aufrichtigkeit und Reinheit des ästhetischen Scheins.

Der ästhetische Schein ist keine Illusion, sondern ideale Realität als wirklich vorhandener Bewusstseinsinhalt. Der Standpunkt der „reinen Erfahrung“, welchen der Positivismus und subjektive Idealismus vergeblich in der Erkenntnisstheorie und im praktischen Leben für durchführbar auszugeben sucht, ist im ästhetischen Schein wirklich durchgeführt; denn er ist eben Schein als reines Scheinen, das darauf verzichtet, irgend etwas zu sein. Ob die instinktive Beziehung, welche jedes normale Denken dem Wahrnehmungsinhalt auf eine transcendente Realität unwillkürlich und implicite beilegt, eine psychologisch nothwendige Illusion oder eine Wahrheit sei, das ist in der Erkenntnisstheorie auszumachen; in der Aesthetik kann die Frage gar nicht aufgeworfen werden, ob der ästhetische Schein in diesem Sinne Illusion sei oder nicht, weil die subjektive Erscheinung erst dadurch zum ästhetischen Schein wird, dass diese transcendentale Beziehung zur Welt der Wirklichkeit ihr genommen wird. Der ästhetische Schein verzichtet sowohl auf unmittelbare Wirklichkeit im naiv-realistischen Sinne, wie auf mittelbare (transcendentale) Wirklichkeit im transcendental-realistischen Sinne, er verzichtet mit einem Wort auf jede realistische Bedeutung, also auch auf Wahrheit im realistischen Sinne einer Uebereinstimmung mit der korrespondirenden Realität. Er kann darum auch nicht falscher Schein sein, weil er eben auf Wahrheit keinen Anspruch macht, also auch diesen

Anspruch nicht unerfüllt lassen kann; er kann niemand täuschen oder betrügen ausser einen, der sein Wesen gar nicht verstanden hat und nicht die Aufrichtigkeit des reinen Scheins begreift. Ein solcher aber wird nicht getäuscht, sondern täuscht sich selbst, indem er das ästhetische Verhalten zur subjektiven Erscheinung bereits erreicht zu haben glaubt, während er noch im theoretischen oder praktischen Verhalten zu derselben stecken geblieben ist.

Auf diese eximirte Stellung kann der ästhetische Schein aber nur unter zwei Bedingungen Anspruch machen, erstens wenn er seine Reinheit durchgehends wahrt, also in keinem Punkte eine Trübung oder Störung seiner Scheinhaftigkeit durch Einmengung realer Elemente zulässt, und zweitens wenn er in der rein ästhetischen Sphäre verharrt und jedes Herabsteigen in die Sphären des theoretischen Erkennens und des praktischen Lebens vermeidet. Gemalte Dörfer sind als ästhetischer Schein nichts Unwahres, wenn sie aber statt wirklicher Dörfer aufgestellt werden, um die reisende Czarin über die Wohlhabenheit des Landes zu täuschen, so wird dieses Herabziehen des ästhetischen Scheins in die Sphäre der Wirklichkeit zum Mittel der Lüge und des Betruges. Der Schauspieler, der seine Liebhaberrolle auf der Bühne mit allem ihm zu Gebote stehenden Feuer der Leidenschaft spielt, ist nicht unwahr, sondern erreicht grade den Gipfel der künstlerischen Wahrheit; derselbe Schauspieler, wenn er diese Liebhaberrolle im Leben spielt, sinkt zum Betrüger gegen sein Opfer herab. Der scenische Schein, welcher uns eine gemalte Gartenlandschaft statt einer wirklichen bietet, ist an sich nichts Unwahres, wenn aber seine Schönheit dadurch erhöht werden soll, dass der geöffnete Hintergrund eines Sommertheaters den Blick in den wirklichen Garten erschliesst, so wird der Widerspruch des ästhetischen Scheins mit der Wirklichkeit bloss gelegt, die einheitliche Geschlossenheit der Scheinhaftigkeit zerstört und der ästhetische Eindruck des Bühnenscheins vernichtet. Der ästhetische Schein, welcher sich von dem wirklichen Garten ablösen lässt, und der ästhetische Schein, den die Bühnendekoration unter Ersparung dieser Abstraktionsthätigkeit darbietet, mögen im Endresultat einander noch so nahe kommen, so sind sie doch in dem Wege ihrer psychologischen Vermittelung so verschieden, dass es unmöglich ist, sie zur Einheit zu verschmelzen.

Ganz dasselbe gilt von dem malerischen Augenschein und dem plastischen Formenschein; jedes Herausragen eines plastischen Gliedes aus einer gemalten Bildfläche, jedes absichtliche Erzeugen wirklicher Schatten durch erhöhten Auftrag, ja sogar schon das Auflegen wirklicher Vergoldung statt koloristischer Wiedergabe des vom Golde hervorgerufenen Augenscheins ist ebenso unästhetisch wie das Aufmalen von Schatten auf plastischen Bildwerken, weil die Gattung von ästhetischem Schein, auf welche die ästhetische Auffassung sich einmal eingestellt hat, durch die stellenweise Unterbrechung mit einer andern zerstört wird. Um den ästhetischen Schein rein geniessen zu können, muss man von der Art und Weise, wie er erzeugt wird, abstrahiren, also beim Bühnenschein davon, dass hintereinandergeschobene Coulisssen die Perspektive der Landschaft ersetzen sollen, beim malerischen Schein

davon, dass eine Ebene den einäugigen Augenschein der Tiefendimension vorspiegeln soll, beim plastischen Formenschein von allem, was die Auffassung der reinen Form durch den Formensinn stört, trübt oder erschwert. Diese Abstraktion wird aber sofort verhindert oder wieder rückgängig gemacht, so wie hinter der Coulissenperspektive eine wirkliche Gartenperspektive folgt, oder aus der Bildfläche ein plastisches Glied mit wirklicher Tiefendimension hervorragt, oder auf der plastischen Form malerische Effekte aufgesetzt sind.

Hat man einmal die Abstraktion von der dem künstlerischen Schein zu Grunde liegenden Realität vollzogen, so sagt man auch wohl, man befinde sich in der künstlerischen Illusion; diese mit Unrecht so genannte Illusion wird durchbrochen, wenn ein störendes Element der Wirklichkeit oder einer heterogenen Art von ästhetischem Schein sich einmengt. Diese Illusion hat übrigens nichts zu thun mit einer erkenntnisstheoretischen Illusion; sie besteht eben in der Auffassung des ästhetischen Scheins (rein für sich und abstrahirt von den Hülfsmitteln seiner Erregung), aber nicht etwa in der Beziehung dieses so gewonnenen ästhetischen Scheins auf eine ihm fingirter Weise zu Grunde liegende adäquate Realität.

Die Vermengung verschiedener Gattungen des ästhetischen Scheins ist also unästhetisch, soweit die psychologische Vermittelung der Gewinnung der einen Art durch diejenige der andern Art positiv gestört oder aufgehoben, nicht etwa bloss durch Ablenkung der Aufmerksamkeit beeinträchtigt wird; wo eine solche positive Störung fehlt, können verschiedene Gattungen des ästhetischen Scheins mit einander wohl verbunden werden, insbesondere dann, wenn die unvermeidliche gegenseitige Beeinträchtigung durch Theilung der Aufmerksamkeit aufgewogen oder überboten wird durch gegenseitige Unterstützung in der ästhetischen Wirkung. Der letztere Fall kann nicht nur zwischen den verschiedenen Gattungen des künstlerischen Scheins, sondern auch zwischen künstlerischem Schein und naturschönem Schein eintreten, z. B. bei der Mimik oder Tanzkunst, wo die natürliche Schönheit der Darsteller oder Tänzer mit der Kunstschönheit ihrer Bewegungen zur Einheit eines ästhetischen Scheins zusammentreten kann.

e. Die Idealität des ästhetischen Scheins.

Der ästhetische Schein ist, wie wir gesehen haben, rein ideal, d. h. er hat nichts mit der Realität zu schaffen. Er ist als Schein durchaus subjektiv ideal, blosser Bewusstseinsinhalt ohne alle Beziehung auf eine ihm etwa korrespondirende transsubjektive (oder erkenntnisstheoretisch transcendente) Realität; er ist aber ferner als Ausdruck eines von ihm versinnlichten seelischen oder geistigen Gehalts durchaus objektiv-ideal, insofern er von jeder thatsächlichen Realität des ausgedrückten Gehalts abstrahirt, und denselben rein ideell, als bloss hypothetischen, möglichen hinstellt. Wir haben es hier noch nicht mit der Frage zu thun, ob es dem ästhetischen Schein überhaupt wesentlich ist oder nicht, einen objektiv-idealen Gehalt auszudrücken; es handelt sich hier nur darum, festzustellen, dass derselbe, wenn er einen Gehalt in sich trägt, nicht einen realen, sondern nur einen

idealen Gehalt in sich tragen kann. Es ist der ästhetischen Auffassung wesentlich, von dem subjektiv-idealen Schein, falls sie bei ihm nicht stehen bleiben kann, niemals zu einer Realität, sondern nur zu einem objektiv-idealen Gehalt fortzugehen, den sie aus ihm als das Ausgedrückte im Ausdruck miterfasst. Diess ist ganz klar, wo es sich um ein Gebiet des ästhetischen Scheins handelt, dem das Gegenstück einer äusseren Wirklichkeit fehlt, wie bei der Musik; es ist aber ebenso wahr, wo ein solches vorhanden ist, wie bei der bildenden Kunst.

Während das praktische Verhalten zu den Dingen die subjektive Erscheinung überspringt, den objektiv-idealen Gehalt, soweit er nicht praktisch von Einfluss auf die Realität zu sein scheint, ignorirt und sich ganz an die Realität hält, also auch sich um Gebiete, wo diese Realität fehlt, gar nicht kümmert, — während das theoretische Verhalten ebenfalls die subjektive Erscheinung überspringt und sich gleich auf die Realität hinter derselben stürzt, um theils bei ihr stehen zu bleiben, theils aber auch von ihr zu dem in ihr verborgenen objektiv-idealen Gehalt aufzusteigen, hält das ästhetische Verhalten sich an die subjektive Erscheinung als solche, um unmittelbar von ihr aus unter Ueberspringung einer etwa hinter ihr steckenden Realität zum objektiv-idealen Gehalt vorzudringen. Es ist ein in gleicher Weise unästhetisches Verhalten, wenn man nach der thatsächlichen Wirklichkeit einer poetisch dargestellten Begebenheit, als wenn man nach der thatsächlichen Wirklichkeit der in einer lyrischen Dichtung oder einem Musikstück dargestellten Stimmungen und Gefühlserregungen im Dichter oder Komponisten fragt. Wer noch nicht die letzte Spur realistischer Velleitäten vom ästhetischen Schein und dem in ihm verborgenen Gehalt abgestreift hat, der ist noch nicht zur rein ästhetischen Auffassung durchgedrungen, sondern ist mehr oder minder in einer Verquickung von ästhetischer mit theoretischer oder praktischer Auffassung stecken geblieben.

Wie der ästhetische Schein und sein Inhalt rein ideal ist, so kann auch die Aesthetik nur rein idealistisch sein, oder sie ist nicht reine Aesthetik; alle Vermittelungsversuche („Realidealismus" oder „Idealrealismus") beruhen hier auf einem ebenso principiellen Verkennen des Wesens der ästhetischen Auffassung, wie der Versuch, eine rein realistische Aesthetik zu begründen. Dieser idealistische Charakter der Aesthetik muss um so *entschiedener* in den Vordergrund treten, je *realistischer* die Erkenntnisstheorie, Metaphysik und Ethik ist, mit welcher sie zusammen ein philosophisches System bildet, weil desto dringender die Nöthigung an sie herantritt, sich von diesen anders gearteten Gebieten scharf abzugrenzen. Wenn es überall das Wesen ist, das sich und seine ideale Wesenheit offenbart, so ist es in aller Wirklichkeit die objektiv-reale Erscheinung, worin es sich offenbart, im Schönen aber der ästhetische Schein oder die von jeder Realität abstrahirte subjektiv-ideale Erscheinung; da man nun, wenn von „Erscheinung" ohne den Zusatz „subjektiv-ideale" gesprochen wird, meistens die objektiv-reale Erscheinung darunter versteht*), so

*) Vgl. über den Begriff der „objektiv-realen Erscheinung" meine Auseinandersetzung in „Kritische Grundlegung des transcendentalen Realismus" 3. Aufl. S. 12—17.

ist es besser, in der Aesthetik den Ausdruck „Erscheinung“ ohne Zusatz zu vermeiden, und von „Schein“ zu sprechen (wie diess schon Hegel, schwerlich mit klarem Bewusstsein der Gründe, in richtigem Sprachgefühl gethan hat.)

Ebenso wie die wesentliche Eigenthümlichkeit des ästhetischen Scheins durch Hereinziehung irgend welcher Art von Realität in denselben aufgehoben wird, ebenso durch Verflüchtigung seiner sinnlich-konkreten Phänomenalität oder bestimmten Scheinhaftigkeit in eine übersinnliche Idee. Dem Irrwege des Realismus steht also der entgegengesetzte Irrweg des abstrakten Idealismus gegenüber, und dieser letztere kann, wie die Geschichte zeigt, für die Aesthetik noch verhängnissvoller werden als der erstere. Unter abstraktem Idealismus verstehe ich einen Idealismus, welcher den Sitz des Schönen, d. h. den eigentlichen und wahren Sitz desselben in einer von der sinnlichen Scheinhaftigkeit abstrahirenden Idee, also in einer übersinnlich idealen Sphäre sucht, und welcher in Folge dessen dem sinnlichen ästhetischen Schein nur einen Abglanz und Widerschein der Schönheit in dem Maasse zuerkennt, als die übersinnliche Idee in ihr Eingang gefunden hat.

f. „Schein“ und „Anschauung“.

Es darf nachgrade als unbestritten angesehen werden, dass abstrakte begriffliche Vorstellungen und gedankliche Reflexionen nicht der Sitz des Schönen sein können, und dass ihre Einmischung unter allen Umständen das Schöne stört, beziehungsweise aufhebt; der Grund hierfür wird gewöhnlich darin gesucht, dass das Schöne nur in der Anschauung, nicht im Begriff oder im discursiven Vorstellen und Denken zu finden sei, und wird demgemäss die Anschauung als Fundament und Grundbegriff der gesammten Aesthetik hingestellt. Diese Ansicht bedarf einiger Modifikationen, um haltbar zu werden.

Im voraus ist zu bemerken, dass Anschauung drei Bedeutungen in sich vereinigt: erstens die unbewusste psychische Funktion, welche die sinnlichen Empfindungsqualitäten als räumlich geordnete hervorbringt, zweitens das Resultat dieser Funktion als zu percipirendes Objekt des Bewusstseins, und drittens die Bewusstseins-Funktion dieses Percipirens selbst. Dadurch entsteht schon eine gewisse Vieldeutigkeit und Verwirrung; die Aesthetik setzt die dritte Bedeutung als selbstverständliche Bedingung des Schönen voraus und hält sich nur an die zweite Bedeutung, während sie die erste der Psychologie anheimgiebt. Da muss offenbar eine eindeutige Bezeichnung, welche sich auf das Resultat der unbewussten Funktion als zu percipirendes Objekt beschränkt (wie der „ästhetische Schein“ es thut) den Vorzug verdienen. Neben diesem terminologischen Bedenken stehen aber verschiedene sachliche.

Das nächste besteht darin, dass das discursive, d. h. eine zeitliche Reihe von Momenten durchlaufende Vorstellen nicht vom Schönen ausgeschlossen werden darf; denn alles successiv sich entfaltende Schöne (Musik, Mimik und Poesie) verlangt zu seiner Perception nothwendig ein discursives Vorstellen, welches die Reihe der successiven Momente Schritt vor Schritt durchläuft. Dasjenige intuitive Vorstellen,

auf welches die Auffassung des Schönen beschränkt sein soll, kann also nicht in Gegensatz zum discursiven Vorstellen gestellt werden, sondern nur in Gegensatz zum abstrakten oder begrifflichen Vorstellen, gleichviel ob dasselbe auf einen Moment beschränkt oder konstant und verharrend, oder ob es discursiv ist. Die Bezeichnung „Anschauung“ ist offenbar aus der bildenden Kunst abgezogen und auf alle Künste übertragen, ohne Rücksicht darauf, dass die erstere eine Kunst der Ruhe, die übrigen aber Künste der Veränderung oder Bewegung sind, und ohne Rücksicht darauf, dass die erstere eine Kunst der Räumlichkeit, letztere aber zum Theil rein unräumlich, zum Theil aus räumlichen und unräumlichen Bestandtheilen zusammengesetzt sind. „Anschauung“ passt nämlich nur auf die Wahrnehmungen derjenigen Sinne, welche ihre Eindrücke räumlich ordnen (Gesichtssinn, Tastsinn und Muskelsinn), während die übrigen Sinne nur „Empfindung“ besitzen und diese Empfindungen in mannichfacher Weise zu „Empfindungskomplexen“, aber nicht zu Anschauungen zusammensetzen. Wenn ich eine Zusammenstellung von zwei oder drei Farben sehe, so ist das eine Anschauung, weil ich die Farben nicht anders als in räumlicher Ausbreitung und Vertheilung zu percipiren vermag; wenn ich aber zwei oder drei Töne zugleich höre, so ist das keine Anschauung, sondern ein blosser Empfindungskomplex, weil dieselben sich nicht wie die Farben nebeneinander legen, sondern sich unräumlich zur Klangeinheit des Ackordes durchdringen. Wenn ich ein Kaleidoskop drehe, so percipire ich einen zeitlichen Wechsel meiner Anschauungen, aber doch nur darum, weil jede einzelne Wahrnehmung schon Anschauung ist; wenn ich aber eine Ackordfolge anschlage, so percipire ich nur einen Wechsel von akustischen Empfindungskomplexen, deren keiner für sich eine Anschauung heissen kann, und die deshalb auch in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge zu keiner Anschauung, sondern nur zu einer geordneten Gesammtempfindung oder einem Empfindungskomplex höherer Ordnung führen können.

Wir bedürfen durchaus einer unterscheidenden Bezeichnung für die räumlichgeordneten Empfindungskomplexe im Gegensatz zu den bloss qualitativ und zeitlich geordneten, und wenn wir den für die ersteren reservirten Ausdruck „Anschauung“ auf unräumliche, aber nach anderweitigen Rücksichten geordnete Empfindungskomplexe ausdehnen, so verlieren wir diese prägnante Bezeichnung und richten nur Verwirrung an. Die raumzeitlichen Künste (Mimik und Poesie) umfassen beides, Gesichts- und Gehörseindrücke, Anschauungen und unräumliche Empfindungskomplexe, und darum erschöpft die Anschauung nur die eine Seite des von ihnen gebotenen Schönen, die des Augenscheins, während die Seite des Ohrenscheins von ihr ebenso unberührt bleibt, wie die poetische Phantasiereproduktion von Empfindungen der niederen Sinne und des Gemeingefühls. Wenn somit das von der Anschauung umspannte Gebiet zu eng ist, als dass diese Bezeichnung für den Sitz des Schönen allgemein gültig und erschöpfend einstehen könnte, so muss auch der Gegensatz der Anschauung gegen den Begriff für die Aesthetik schief herauskommen, und durch den richtigen Gegensatz von ästhetischem Schein und Begriff ersetzt werden.

Wenn die verschiedensten Aesthetiker davon sprechen, dass die Begrifflichkeit einen idealen Gehalt von der Aesthetik ausschliesse und statt dessen Anschaulichkeit verlangt werden müsse, so haben sie wohl etwas Richtiges im Sinne, drücken es aber falsch aus, indem sie „Anschaulichkeit“ für „Scheinhaftigkeit“ oder „Phänomenalität“ setzen, d. h. partem pro toto. Aus dem Gegensatz gegen die Anschaulichkeit lässt das Verbot der Begrifflichkeit sich deshalb nicht erklären, weil, wenn dieser Grund stichhaltig wäre, dasselbe Verbot auch für den nicht anschaubaren Empfindungsschein und alle nicht anschaubaren Bestandtheile des Phantasiescheins gelten müsste.

Das zweite sachliche Bedenken besteht darin, dass der Anschauung zwar die Intellektualität immanent ist, aber nicht die Gefühlshaftigkeit. Die Anschauung als solche ist gefühllos, rein objektiv, und insofern völlig kalt. Wenn es nun aber, wie wir weiter unten (in 2c dieses Kapitels) sehen werden, der ästhetischen Auffassung wesentlich ist, die durch die Anschauung der Empfindung im Subjekt ausgelösten ästhetischen Scheingefühle in das Objekt zurückzuprojiciren, so widerspricht es der Natur der Anschauung als solchen, diese zurückprojicirten Scheingefühle in sich als Anschauung aufzunehmen. Die Einheit der erregenden Anschauung und der erregten und ins Objekt zurückprojicirten Gefühle ist nicht mehr unter dem das Gefühl ausschliessenden Ausdruck der Anschauung zu befassen; wohl aber ist sie unter der Bezeichnung „ästhetischer Schein“ zu befassen, da dieser Begriff sich gegen die Einschmelzung oder Nichteinschmelzung von Gefühlen gleichgültig verhält. Da nicht die gefühlsfreie Anschauung, sondern nur der gefühlserfüllte ästhetische Schein der Sitz des Schönen im eigentlichen Sinne ist, so muss auch die Aesthetik nothwendig gleich mit demjenigen dieser beiden Begriffe beginnen, welcher allein im Stande ist, sich zur vollständigen Grundlage der Aesthetik zu erweitern.

Es kommt als drittes Bedenken gegen die fundamentale Bedeutung der Anschauung für die Aesthetik noch das hinzu, dass diese Bezeichnung, wie sie nach der einen Richtung hin zu eng, so nach der andern zu weit ist. Dadurch, dass man den intuitiven Charakter des Schönen für unentbehrlich erklärt, kann man allenfalls diejenigen übersinnlichen Vorstellungen und Ideen als Träger oder Sitz des Schönen ausschliessen, welche eingestandener Maassen einen abstrakt begrifflichen Charakter haben, aber nicht diejenigen, welche selbst einen intuitiven Charakter besitzen oder doch beanspruchen. Die Betonung der Anschaulichkeit des Schönen genügt also z. B., um jeden Gedanken daran zu beseitigen, als ob „die Idee des Schönen“ (welche offenbar eine abstrakt begriffliche Vorstellung in Menschenköpfen ist) Träger oder Sitz des Schönen sein könnte, aber sie genügt nicht, um das Suchen nach dem Sitz des wahrhaften höchsten Schönen in einer intuitiven übersinnlichen Idee als etwas principiell Verkehrtes zu brandmarken. Ob es eine übersinnliche intuitive Idee giebt, haben wir hier nicht zu untersuchen, sondern nur, ob, wenn es eine giebt, in ihr der Sitz des eigentlichen und höchsten Schönen gesucht werden könne. Es würde dann das Gebiet der Anschauung eine sinnliche

und eine übersinnliche Provinz umspannen, und der Gedanke läge nicht so fern, dass die übersinnliche Anschauung als Anschauung ebensoviel Recht habe, wie die sinnliche, Träger des Schönen zu sein, dass sie aber als übersinnliche mindestens eine edlere und höhere Gattung von Schönheit repräsentiren müsse, wofern sie nicht gar das allein durch sich selbst und an sich Schöne wäre, welches in die sinnliche Anschauung nur einen getrübten und matten Abglanz seiner Schönheit ergiesst. So gelangt der abstrakte Idealismus dahin, den eigentlichen Sitz der Schönheit in ein abstraktes Jenseits zu verlegen, in ein übersinnliches ideales, urbildliches Universum, von dessen Schönheit nur ein Widerschein in unsre Welt fällt.

Diese abstrakt idealistische, metaphysisch transcendente Aesthetik ist es, welche den Idealismus in der Aesthetik überhaupt in solchen Misskredit gebracht hat, dass das gegenwärtige Geschlecht gar nichts mehr von ihm hören will. Die konkret idealistische Aesthetik hingegen hat dieser falschen Ansicht gegenüber seit Hegel betont, dass der Sitz des Schönen nicht in einem Uebersinnlichen gesucht werden könne, dass das Uebersinnliche, weil es über die sinnliche Sphäre hinausliege, auch jenseits des Gebiets des Schönen liege, und dass der alleinige und ausschliessliche Sitz des Schönen in dem sinnlichen Schein oder Sinnenschein, in der Sphäre der konkreten Phänomenalität oder Scheinhaftigkeit zu finden sei. Nicht darum ist das abstrakte begriffliche Vorstellen unfähig, Träger des Schönen zu sein, weil es nicht intuitiv ist, sondern weil es nicht konkreter, durch und durch bestimmter Sinnenschein ist; aus demselben Grunde ist aber auch alle übersinnliche Idee unfähig, Träger des Schönen zu sein, und wenn sie noch so konkret und intuitiv ist. Denn nur darin stimmen die subjektiven Erscheinungen der unräumlichen Sinne mit denen der räumlichen Sinne überein, dass sie konkreter Sinnenschein sind, und deshalb kann auch nur diese gemeinsame Qualität es sein, welche für sie alle als Träger des Schönen wesentlich ist. Uebersinnliche Ideen mögen in dem Sinnenschein implicite mit drinstecken; ja es kann sogar sich herausstellen, dass dem Sinnenschein die Beziehung auf einen übersinnlichen idealen Gehalt ebenso wesentlich und unentbehrlich ist, um ihn zum ästhetischen Schein zu machen, wie die Ablösung von jeder Beziehung auf irgend welche Realität; aber dann ist es doch immer nur der konkrete Sinnenschein, der unmittelbar und als solcher percipirt wird, und der ideale Gehalt wird zunächst nur unbewusst implicite mit percipirt, um demnächst gefühlsmässig geahnt und endlich vom Bewusstsein im Sinnbilde des Sinnenscheins ergriffen zu werden. Dann ist es also immer nur der unmittelbar gegebene Sinnenschein in seiner Beziehung zu dem mittelbar in ihm mit gegebenen idealen Gehalt, welcher als Träger oder Sitz des Schönen bezeichnet werden kann, aber nicht dieser ideale Gehalt als solcher und abgelöst von dem Sinnenschein, in welchem er versinnlicht oder phänomenalisirt ist; vielmehr in dem Augenblick, wo man den idealen Gehalt des Schönen explicite herausgeschält und als solchen im Unterschiede und in der Entgegenstellung zum Sinnenschein sich zum Bewusstsein gebracht hat, hat man auch die Grenze des ästhetischen

Verhaltens überschritten und der Idee das Gewand der Schönheit abgestreift. Diese Vernichtung des ästhetischen Charakters ist unabhängig davon, ob die explicite Perception des vom Sinnenschein getrennten idealen Gehalts in abstrakt-begrifflicher oder in intuitiver Form vollzogen wird, oder ob man sie sich von einem anders organisirten Geiste in intuitiver Form vollzogen denkt; denn auch die intuitive Form dieser Perception muss entweder eine andre sinnliche Anschauung zu Hülfe nehmen, — dann hat sie die Schönheit des ersten Sinnenscheins eingebüsst und höchstens durch die dem zweiten Sinnenschein anhaftende ersetzt, — oder sie muss ganz auf sinnliche Phänomenalität verzichten und verzichtet damit ebensogut auf alle die an der Schönheit haftende konkrete Bestimmtheit, wie sie es beim Uebergange von der subjektiven Erscheinung auf das reale Ding an sich thut. Denn eine übersinnliche Idee, auch wenn sie intuitiv wäre, könnte doch unter allen Umständen die Dinge nicht so anschauen, wie sie uns vermöge unsrer Sinnlichkeit als Wahrnehmungsobjekte erscheinen, sondern nur so wie sie an sich sind, und gleichviel ob sie nun reine, die Dinge an sich nur ihrer Möglichkeit nach anschauende Idee, oder realisationskräftige, d. h. das Angeschaute eo ipso auch ponirende oder schaffende Idee wäre, immer würde eine solche Idee als übersinnliche (intellektuelle) Anschauung nichts mehr vor sich haben, was irgendwie schön zu heissen verdiente.

Das Schöne liegt also nicht in der Anschauung, sondern im ästhetischen Schein, d. h. in der Sphäre einer idealen Phänomenalität. Als idealer ist der ästhetische Schein jeder Hereinziehung irgend welcher Realität entgegengesetzt, als Phänomenalität ist er jeder Verwechselung mit einer übersinnlichen Idee entrückt. Eine Aesthetik, welche sich auf dem Fundamentalbegriff des ästhetischen Scheins gründet, kann nur konkreter phänomenalistischer Idealismus sein, und als solcher ebenso entschieden allem Realismus wie allem abstrakten Idealismus entgegengesetzt sein.

g. „Schein“ und „Bild“.

Nicht ganz selten ist der ästhetische Schein mit dem Ausdruck „Bild“ bezeichnet worden, ebenso wie die Scheinhaftigkeit des Schönen als dessen „Bildlichkeit“ (so insbesondere von Kirchmann). Diese Bezeichnung beruht auf einer Entlehnung aus der bildenden Kunst und auf einer nachträglichen Erweiterung derselben auf das ganze Kunstschöne; sie ist aber irreleitend, weil sie auf die meisten andern Gebiete des Schönen gar nicht oder nur in umgedeutetem Sinne passt. Um sie mit Gewalt aufrecht zu erhalten, muss das selbstständige Formalschöne niederer Ordnung, z. B. die unorganischen Ornamente, welche offenbar nichts „abbilden“, aus dem Gebiet des Schönen ganz hinausgewiesen werden, muss die Poesie des Märchens und der feenhaften Traumwelten folgerichtiger Weise als eine Entartung der Kunst verworfen werden, und muss die Musik gewaltsam zu einem Bilde des hörbaren Naturschönen, also theils des Vogelgesanges, theils der unwillkürlichen Stimmmodulationen beim menschlichen Sprechen herabgewürdigt werden. Man muss aber offenbar umgekehrt schliessen,

nämlich so: wenn man bei einigem Schönen findet, dass es Bild oder Abbild einer Realität ist, bei anderem nicht, so kann das Bild-sein kein wesentliches und nothwendiges Merkmal des Schönen sein, sondern kann nur etwas demselben unter Umständen zufällig Anhaftendes sein. Es mag vielleicht zu den wesentlichen Eigenschaften des Schönen gehören, dass es in den Fällen, wo es einmal als Bild einer Wirklichkeit auftritt, auch in gewissem beschränktem Sinne treues Bild dieser Wirklichkeit sei, aber diese Behauptung muss dann erst aus andern Eigenschaften des Schönen, die ihm in allen Fällen wesentlich sind, abgeleitet und erwiesen werden, und zu solchen Eigenschaften gehört jedenfalls nicht diejenige, Bild einer Realität zu sein.

Will man die Bezeichnung des ästhetischen Scheins als eines Bildes einigermaassen annehmbar machen, so muss man den Begriff des Bildes so umdeuten, dass das in ihm Abgebildete, oder Vorgestellte, oder Dargestellte nicht selbst wieder eine sinnenfällige Realität, sondern ein seelischer oder geistiger Gehalt sei. In diesem Sinne sagt man wohl, dass ein Tonstück das Bild von Stimmungen und Gefühlsregungen, oder dass eine Dichtung das „Bild“ des in ihr veranschaulichten geistigen Inhalts sei. Offenbar ist aber damit etwas ganz andres gesagt, als wenn man das Wort „Bild“ in dem Sinne des Abbilds einer sinnenfälligen Realität nimmt; denn nach dieser zweiten Bedeutung wäre auch ein Gemälde nicht mehr Bild des abgebildeten realen Vorganges, sondern Bild des in ihm enthaltenen seelischen oder geistigen Gehalts. Dabei muss sich aber stets der Doppelsinn des Wortes „Bild“ störend bemerklich machen, und man thut deshalb besser, die Bezeichnung „Bild“ auf die ähnliche Nachbildung einer sinnenfälligen Realität zu beschränken und zur Bezeichnung der Darstellung des seelischen oder geistigen Gehalts ein anderes Wort zu wählen. Hierfür passt aber grade „ästhetischer Schein“ sehr gut. Wenn eines der beiden hier erörterten Verhältnisse dem Schönen wesentlich ist, so kann es nur dasjenige sein, welches bei allem Schönen ohne Ausnahme gefunden wird; das ist aber dasjenige des ästhetischen Scheins zu dem in ihm ausgedrückten seelischen oder geistigen Gehalt; dagegen muss das andre, zwischen Bild und abgebildeter Realität, welches nur bei einem Theil des Schönen gefunden wird, dem Schönen als solchem unwesentlich und nur unter besonderen Umständen als Mittel zur Herstellung des ersteren Verhältnisses werthvoll oder unentbehrlich sein.

Wenn der ästhetische Schein von einer solchen Beschaffenheit ist, dass ihm keine Realität als abgebildete korrespondirt, und er doch verständliche und nothwendige Versinnlichung eines seelischen oder geistigen Gehalts ist, so leuchtet es auf den ersten Blick ein, dass in diesem Falle besondere instinktive Grundlagen für das Verständniss vorhanden sein müssen, nach welchen die Korrespondenz von ästhetischem Schein und seelischem Gehalt bemessen wird. Wenn der seelische oder geistige Gehalt nicht bloss in dem subjektiv-idealen ästhetischen Schein, sondern auch in der objektiv-realen dinglichen Erscheinung seinen Ausdruck gesucht und gefunden hat, so ist das Vorhandensein dieses subjektiven instinktiven Maassstabes für die

unmittelbare Korrespondenz von Gehalt und Erscheinungsform doch ebenso unentbehrlich, weil ohne ihn das Verständniss für diese Korrespondenz in der Naturwirklichkeit unmöglich wäre; aber diess wird dem oberflächlichen Blick leicht dadurch verschleiert, dass man in diesem Falle bei der Beurtheilung des ästhetischen Scheins zunächst die objektiv gegebene Kontrole zu berücksichtigen gewohnt ist, ob und in welchem Maasse diese subjektiv empfundene oder geahnte Korrespondenz zwischen Gehalt und Erscheinungsform durch die objektiv-realen Erscheinungen bestätigt wird. Die Tonkunst zeigt uns, dass der Künstler auch ohne die Anleitung und Kontrole der Natur und des in ihr gegebenen Schönen seiner Aufgabe gewachsen ist; sie spricht eine Sprache, welche nur der menschliche Geist spricht und versteht, aber nicht die äussere Natur. Die bildende Kunst dagegen spricht eine Sprache, welche nicht nur vom menschlichen Geist, sondern auch von der äusseren Natur gesprochen wird; darum kann der lallende und stammelnde Menschengeist, der sich bemüht, diese Sprache zu reden, auf das Buch der Natur blicken als auf das ihm gegebene klassische Literaturerzeugniss in dieser Sprache und in dessen Studium seine Sprachfertigkeit und Ausdruckgewandtheit schulen.

Der Mensch wäre selbstverständlicher Weise unsinnig, wenn er diese Anleitung und Kontrole für die rechte Korrespondenz zwischen Gehalt und Erscheinungsform verschmähen wollte, wo die Natur ihm dieselbe darbietet. Denn das Verhältniss von Gehalt und Erscheinungsform ist in keiner Hinsicht ein willkürliches, sondern ein durchaus nothwendiges, in sich bestimmtes und muss sich als solches auch in den objektiv-realen Erscheinungen der Natur und Geschichte erweisen, ebenso gut wie in den Produktionen des künstlerischen Genius. In jeder künstlerischen Produktion muss Folgerichtigkeit und gesetzmässiger Zusammenhang herrschen; diess gilt auch für die bunteste Märchenwelt, deren tolle Träume alle Gesetze der Wirklichkeit auf den Kopf stellen, und es gilt ebenso für den musikalischen Ohrenschein, der eine eigne Welt mit eignen für sich bestehenden Gesetzen bildet. Stellt der Künstler einen seelisch-geistigen Gehalt durch ästhetischen Schein dar, so hat er zunächst volle Freiheit darin, welche Art von ästhetischem Schein er wählen und welches System von Gesetzen er demselben zu Grunde legen will, immer vorausgesetzt, dass er damit einen adäquaten Ausdruck für den Gehalt bietet, welcher auch als solcher allgemein anerkannt und verstanden wird. Hat er aber sich einmal für ein bestimmtes System von Gesetzen entschieden, so darf er dasselbe auch innerhalb desselben Kunstwerks nicht wieder umstossen, verändern oder verlassen, so wenig wie der Redner oder Schriftsteller in derselben Rede aus einer Sprache in die andre oder aus einem Alphabet in das andre überspringen darf. Stellt also der bildende Künstler den seelisch geistigen Gehalt in einer Art des ästhetischen Scheins dar, welcher mit den Wahrnehmungseindrücken, die wir von der wirklichen äusseren Natur empfangen, übereinstimmt, so muss er konsequent auch innerhalb des Systems von Gesetzen und ihrem logischen Zusammenhang bleiben, nach welchen der geistige Gehalt sich in den objektiv-realen Erscheinungen der Natur seinen

adäquaten Ausdruck giebt. Wenn er einmal die Sprache der Natur redet, so muss er auch ihrer Grammatik und Orthographie treu bleiben, und darf sie nicht radebrechen; nicht in sklavischer Nachahmung des Naturvorbilds, sondern weil die Sprache der Natur in sich logisch durchgebildet und gesetzmässig abgeschlossen ist und jede Abweichung von ihr ein Verstoss gegen das einmal zu Grunde gelegte System logisch bedingter und logisch verknüpfter Gesetze wäre. So ist es also nicht eigentlich die Wirklichkeit, d. h. die Sprachformen und Lautzeichen der Sprache der Natur, was der bildende Künstler nachbildet, sondern das Verhältniss von Sinn und Ausdrucksweise, von Gehalt und Erscheinungsform, welches ihm die äussere Natur als ein von ihr schon vor seinem Auftreten realisirtes entgegenhält, welches aber auch in ihm schlummert und gleichviel ob mit oder ohne Vorbild in ihm zur Verwirklichung drängt.

Die kritische Kontrole des ästhetischen Scheins durch den Seitenblick auf die parallellaufende Ausdrucksweise der Wirklichkeit gehört offenbar nicht zum Wesen der künstlerischen Produktion und ästhetischen Perception, sondern zu ihrer menschlichen Schwachheit und Bedürftigkeit, zu ihren reflexionsmässigen Vorbereitungen und Nachhilfen, kurz zu den Krücken, welche die gelähmten Flügel des Genius ersetzen sollen. Das absolute künstlerische Genie, das es nicht giebt und nicht geben kann, müsste die Welt des Augenscheins vermittelst unbewussten Hellsehens ebensogut aus sich idealiter erschaffen können, ohne sie je gesehen zu haben, wie das absolute Genie des Weltschöpfers diess mit seiner Welt realiter gethan hat, wie das Genie der Menschheit die Welt des Ohrenscheins in der Geschichte der Musik ohne Vorbild erschaffen hat, und wie das Genie der Menschheit in der von ihr durch die bildende Kunst geschaffenen Welt des Augenscheins über die reale Welt weit hinausgelangt ist. Da jedes, auch das grösste menschliche Genie doch mehr oder minder flügellahm ist, so wäre es ein Thor, die Krücken, die sich ihm darbieten, unbenutzt zu lassen oder gering zu schätzen; aber darum braucht man doch nicht zu verkennen, dass es nur Krücken sind, und dass der Genius als solcher sich nur da offenbart, wo er von dem durch die Krücken erklommenen Punkte aus sich auf seinen Flügeln emporschwingt in den blauen Aether der reinen Idealität.

h. „Schein“ und „Form“.

So wenig wir den Ausdruck „ästhetischer Schein“ durch „Bild“ oder „Anschauung“ ersetzen konnten, ebensowenig durch „Form“. Dieses Wort scheint mehr als das Wort „Bild“ zum Ersatz des „ästhetischen Scheins“ geeignet, weil es direkt auf den Inhalt, nicht erst auf ein Vorbild hinweist; aber in Wahrheit ist es noch weniger als jenes zu empfehlen, weil es noch weit vieldeutiger ist und dadurch zu noch weit zahlreicheren Missverständnissen und Konfusionen Anlass giebt. Zunächst steht es nämlich nicht bloss im Gegensatz zu Inhalt oder Gehalt, sondern auch zu Stoff, und wenn auch manchmal Inhalt und Stoff als gleichbedeutend gebraucht wird, so ist das doch nicht immer der Fall und ist vielmehr als eine irreleitende Vermengung von Verschiedenartigem zu verwerfen.

Wenn Stoff vom Inhalt unterschieden wird, so bedeutet er entweder das reale Material, d. h. den rohen, substantiellen, an und für sich noch formlosen Stoff, der erst durch die Form, in welche er gebracht wird, zu einem bestimmten Etwas wird, oder er bedeutet die Materie der Empfindung oder die Summe der einfachen sinnlichen Empfindungsqualitäten im Gegensatz zur Form der Anschauung, durch welche sie erst zu subjekten Erscheinungen geordnet und gestaltet werden. Im ersteren Sinne geht der Stoff nur den Künstler an, der in ihm die Form niederlegen will, so dass das Material vergessen wird über der Form, die es der Wahrnehmung zuführt. Hier hat der Schillersche Satz, dass in der Kunst der Stoff durch die Form vertilgt werden müsse, unbedingte Geltung in dem Sinne, dass unter dem „Vertilgen" ein wirkliches „Vernichten" zu verstehen ist, und nur die technischen Regeln der zweckmässigsten und wirksamsten Hervorbringung eines bestimmten ästhetischen Scheins durch ein bestimmtes Material sichern dem Stoff einen gewissen Einfluss auf die stilistische Behandlung des Kunstwerks. Aber auch im Naturschönen ist das Vertilgen des Stoffs durch die Form ein wirkliches Vernichten, d. h. Fallenlassen oder Absehen der ästhetischen Auffassung vom Stoff; nur die dynamischen Beziehungen der Theile des Stoffes unter einander bleiben als ideale Verhältnisse im dynamisch Gefälligen und Zweckmässigen erhalten, während von der Stofflichkeit oder Materialität als solchen wegen der von ihr unabtrennbaren Realität schlechterdings abstrahirt werden muss, ehe man zum Schönen als solchen gelangt. Deshalb liegt dieser Gegensatz von Stoff und Form ausserhalb der Aesthetik, weil das eine Glied desselben draussen liegt; soll der Gegensatz ein ästhetischer sein, so müssen beide Glieder desselben innerhalb des Bereichs der ästhetischen Auffassung fallen, so muss auch dem „Stoff" eine Bedeutung gegeben werden, die ihn in die subjektive Erscheinung hineinzieht. Diess geschieht durch die zweite Bedeutung des Gegensatzes von „Materie der Empfindung und Form der Anschauung".

Für den Standpunkt des subjektiven Idealisten fallen allerdings beide Bedeutungen des Gegensatzes zusammen, und da ein entschiedener oder unentschiedener subjektiver Idealismus bei den ästhetischen Idealisten meist mit hineinspielt, so findet man auch sehr gewöhnlich die Vermengung beider oder doch ihr unklares und unterschiedsloses Durcheinanderlaufen. Es schwebt dabei nicht selten die falsche Kantsche Ansicht vor, als sei zwar die Form der Anschauung *a priori* oder *ab interiori* hinzugethan, die Materie der Empfindung aber *a posteriori* oder *ab exteriori* gegeben. Mit der Einsicht, dass beide gleichermaassen vom Subjekt producirt sind, und dass das Gefällige oder Missfällige der sinnlichen Qualitäten wesentlich durch ihre unbewusstformale Beschaffenheit und ihre Ausdrucksfähigkeit in Bezug auf einen idealen Gehalt bedingt ist, sinkt der vermeintliche Gegensatz zu einem relativ unbedeutenden Unterschiede herab; wegen seiner unbewusstformalen Schönheit geht das sinnlich Angenehme fliessend in das bewusstformal Schöne über, und wegen seiner unmittelbaren ausdruckvollen Beziehung zu idealem Inhalt wird es sogar nicht selten als sinnlicher Inhalt der gefälligen Form niederer Stufen ent-

gegengesetzt, indem es mit demjenigen irrthümlich identificirt wird, was es doch bloss als sinnliches Ausdrucksmittel vertritt.

Sehen wir von diesem Uebergriff des sinnlichen Stoffs ins Gebiet des Inhalts ab, so steht dem Stoff im Sinne der materiellen Realität oder sinnlichen Empfindungsqualität ein Begriff der Form gegenüber, der bereits allen Inhalt in sich schliesst; die „Form“ wird bei den entschiedensten Vertretern dieses Sprachgebrauchs gradezu zur scholastischen *forma substantialis*, zur Aristotelischen *ἐντελέχεια*, d. h. zu dem Gesetz der Stoffgestaltung, zu dem Princip der formalen Durchbildung des Stoffes. Die Form ist nunmehr der sich selbst entwickelnde und realisirende Zweck, der selbstständig an die Realität (oder an die Sensualität) herantritt und diese nach sich formirt, sie ist also, so lange die Formation noch nicht vollzogen ist, ein dem Stoff transcendentes ideales Princip, das erst in dem formirten Stoff, sofern er ein formirter ist, nachträglich zu einem ihm immanenten idealen Princip geworden ist. Sie ist also wesentlich die übersinnliche Idee, welche die Macht besitzt, den Stoff zu formiren; denn die Form muss ideal sein im Gegensatz zu der Realität des Stoffs und sie muss übersinnlich sein im Gegensatz zu der Sinnlichkeit der „Materie der Empfindung“. Die dem Stoff eingeprägte Form ist nicht die Form selbst, sondern nur das Resultat und Symptom ihres Waltens. So ist durch die Entgegensetzung gegen den Stoff die Form als formendes Princip oder übersinnliche Idee zum rein idealen Inhalt geworden, ohne dass der Stoff die Rolle der sinnlichen Form ihr gegenüber übernehmen könnte. Das wofür es schon eine gute Bezeichnung giebt, der Inhalt, ist mit einer zweiten Bezeichnung (Form) belegt, welche nothwendig irre führen und Missverständnisse hervorrufen muss, und das, wofür wir einen passenden Ausdruck suchen, hat sich unter der Hand verflüchtigt und jede Bezeichnung eingebüsst. Und das alles ist geschehen, weil ein ausserästhetischer Begriff (realer materieller Stoff) sich in die Aesthetik eingedrängt und sich hier mit einem andern Begriffe (subjektiv phänomenale Empfindungsqualität) konfundirt hat, der nur eine untergeordnete Rolle in der Aesthetik zu spielen berufen ist, und der keinenfalls einen fundamentalen Gegensatz zur Form bildet, sondern selbst recht eigentlich zur Form im Sinne des ästhetischen Scheins als ein unentbehrlicher Bestandtheil desselben gehört.

Kehren wir von dem terminologischen Irrweg dieses Gegensatzes von Stoff und Form zu dem richtigeren Gegensatze Inhalt und Form zurück, so bleibt doch dieser Doppelsinn immer bis zu einem gewissen Grade an dem Formbegriff haften, weil schon zu viele Aesthetiker ihn in dem ersteren Sinne gebraucht haben. Auch da, wo Form ausdrücklich dem Inhalt entgegengesetzt wird und nicht dem Stoff, bleibt doch der Gedanke im Hintergrunde, dass Form ausserdem auch noch einen Gegensatz gegen den Stoff bilde. Dadurch wird der Formbegriff in abstrakter Weise ausgehöhlt, nämlich alles, was sinnliche Empfindungsqualität ist, unwillkürlich von ihm in Abzug gebracht; was übrig bleibt, sind abstrakte Bestimmungen aus dem Gebiete der Anschauungsformen und der Denkformen (Kategorien), theils eine Summe von abstraktformalen, rein begrifflichen Bestimmungen, theils eine Anzahl von

historisch entwickelten abstrakten allgemeinen Kunstformen (z. B. Menuett, Sonate, Ballade). Die Summe der abstrakt-formalen Begriffsbestimmungen ist soweit als möglich von dem konkreten Sinnenschein entfernt, für welchen wir nach der passendsten Bezeichnung suchten, und führt die Aesthetik auf den Abweg des abstrakten Formalismus; die allgemeinen Kunstformen haben ihre kunstgeschichtliche und ästhetische Bedeutung, die ihnen nicht verringert werden soll, sind aber nur erst der ausgespannte Rahmen oder die Schablone, deren Fächer mit einem konkreten Sinnenschein erfüllt werden sollen. Sie stehen in einer gewissen Beziehung zum Inhalt, indem sie einen bestimmten Inhalt entweder ausschliessen, oder ungünstig oder günstig für dessen konkrete Entfaltung sind; aber die Art von Inhalt, die sie bevorzugen, ist nur ebenso abstrakt allgemein zu bestimmen, wie sie selbst als Formen abstrakt allgemein bestimmt sind. Wer unter Form nur die abstrakten Formen, sei es Begriffsformen, sei es Kunstformen, versteht, der wird leicht dazu hinneigen, den sinnlichen Stoff und den geistigen Inhalt als Unterarten des Gegensatzes gegen die Form aufzufassen, und etwa als sinnlichen und geistigen Stoff unter den Begriff Stoff zusammenzufassen; damit ist dann der Form jede Möglichkeit der Konkretion abgeschnitten und der Weg zum Verständniss des Schönen, das immer nur konkrete Einheit von konkreter Form und konkretem Gehalt sein kann, unwiederbringlich verloren.

Die Neigung zu dieser Zusammenfassung des sinnlichen Stoffs mit dem geistigen Gehalt wird noch dadurch bestärkt, dass einerseits, wie schon bemerkt, das sinnlich Angenehme als unmittelbarer Ausdruck und dadurch Repräsentant eines geistigen Inhalts im Schönen dienen kann, und dass andrerseits das Wort „Stoff" noch in der Specialbedeutung von „Sujet" gebraucht wird, wodurch es unmittelbar vom ästhetischen Schein zum idealen Gehalt hinüberleitet. Das „Sujet" ist in der Dichtung „die Fabel" oder der Verlauf der Handlung in seiner Beschränkung auf die wesentlichen Züge, in der bildenden Kunst „der Gegenstand" oder „der Vorwurf" oder „das Motiv" (obschon an dem Sujet viele verschiedene „Motive" zur Verwendung gelangt sein können). Das Sujet ist in diesem Sinne noch nicht ästhetischer Schein in seiner sinnlich konkreten Entfaltung, aber auch nicht reine Idee, obwohl öfters das Wort Idee dafür gebraucht wird, sondern ein Mittelding, nämlich eine Umschreibung der Idee durch Worte, d. h. durch abstrakt-begriffliche Vorstellungen. Verbindet man mit dem Worte „Stoff" wesentlich die Bedeutung von „Sujet" als sprachlicher abstrakter Umschreibung der Idee, so behält der Schillersche Satz, dass der Stoff durch die Form vertilgt werden müsse, ebenfalls seine Berechtigung; aber nun bedeutet das „Vertilgen" in diesem Satze nicht mehr, wie oben, schlechtweg „Vernichten", sondern vielmehr „Aufheben", d. h. Abstreifen der begrifflich-abstrakten Form der Umschreibung der Idee und Konserviren der Idee selbst in der Form des ästhetischen Scheins, ohne einen nicht in diese Form ganz aufgegangenen Rest draussen stehen und neben dem Kunstwerk einher laufen zu lassen. Aber in einer abstrakten Form irgend welcher Art ist es unmöglich, einen konkreten idealen Gehalt ganz aufgehen zu lassen, dazu bedarf es

einer an und für sich konkreten Form. Die Konkretheit der Form würde aber auch noch nicht genügen, wenn die Form selbst zu einem übersinnlich-idealen Princip erhöht und übersteigert würde; die konkrete Form muss zugleich sinnlich-phänomenal sein. Allem abstrakten Formalismus gegenüber muss die Konkretheit der Form betont werden, allem übersinnlich-idealen Formalismus gegenüber die sinnliche Scheinhaftigkeit der Form. Nur als konkrete, sinnlich scheinhafte Form oder als konkrete sinnliche Erscheinungsform kann die Form in den Gegensatz zum idealen Inhalt eingehen, den einzigen Gegensatz von ästhetischer Bedeutung. Wir müssten also, um allen Verwechselungen mit dem abstrakten und dem übersinnlichen Formbegriff vorzubeugen, immer von „konkreter sinnlicher Erscheinungsform“ sprechen, was jedenfalls noch umständlicher wäre als die Bezeichnung „ästhetischer Schein“.

Nun werden wir aber im zweiten Kapitel sehen, dass der Gegensatz von Form und Inhalt ein schlechthin relativer ist, dass ein und dasselbe dem einen gegenüber im Verhältniss der Form zum Inhalt, dem andern gegenüber im Verhältniss des Inhalts zur Form stehen kann. Diess ist nur dadurch möglich, dass Form der einen Stufe Form und Inhalt einer niederen Stufe umspannt, und sammt dem Inhalt ihrer eigenen Stufe wiederum zur Form in einer höheren Stufe herabgesetzt wird. Mit solchen Relationen, die im Kap. II zur Sprache kommen werden, haben wir es aber hier noch gar nicht zu thun, sondern mit der unmittelbar gegebenen subjektiven Erscheinung der Sinnlichkeit oder Phantasie in ihrer Ablösung von jeder Wirklichkeit. Dieser gegebene Komplex von sinnlichen Empfindungs- und Anschauungselementen ist als solcher etwas ganz Bestimmtes, schon ehe er in irgend welches Verhältniss eintritt. Er ist konkrete sinnliche Erscheinung, ganz abgesehen davon, in welchem Sinne er Form für einen Inhalt wird. Wir bedürfen einer Bezeichnung desselben, die auf seine mannichfach gegliederten Relationen von Form und Inhalt noch gar keine Rücksicht nimmt. Wenn wir aber das Wort Form, und sei es auch nur als Bestandtheil in der Zusammensetzung „konkrete sinnliche Erscheinungsform“ stehen lassen, so drängt sich mit ihm sofort der ganze Stufenbau der Relationen von Form und Inhalt in den Sinn mit ein. Deshalb ist es selbst in dieser Zusammensetzung rathsam, das Wort „Form“ zu streichen, wo dann bloss „konkrete sinnliche Erscheinung“ übrig bleibt. Nun wissen wir aber, dass Erscheinung immer noch doppelsinnig ist, als subjektive und objektive Erscheinung, und dass, wenn wir sicher gehen wollen, die Ablösung von der Realität einzuschliessen, wir Erscheinung durch „ästhetischen Schein“ ersetzen müssen. Damit werden dann sofort die zur „Form“ hinzugefügten Adjektiva „konkret“ und „sinnlich“ überflüssig, weil der ästhetische Schein nicht anders als so gedacht werden kann.

i. Das Verschwinden des Subjekts im ästhetischen Schein.

Das Bild steht der Sache, die Form dem Inhalt, die Anschauung dem Anschauenden gegenüber; das reine Scheinen aber scheint rein

für sich dazustehen und Nichts zu haben, dem es gegenüberstände, da selbst der ideale Gehalt nur in ihm und aus ihm und durch es hindurch scheint. Der ästhetische Schein abstrahirt sowohl von den ihn hervorrufenden realen Ursachen, wie von den vorbewussten subjektiven Funktionen seiner Erzeugung, wie von der ihn percipirenden Bewusstseinsfunktion, d. h. er ist abgelöst nicht nur von der objektiven Realität der Dinge, sondern auch von der subjektiven Realität des Beschauers und seiner vorbewussten und bewussten Seelenthätigkeit. Indem der ästhetische Schein mich zwingt, ihn als reinen Schein aufzufassen, zwingt er mich auch, ihn als absoluten Schein aufzufassen, d. h. mich selbst und meine Auffassung ebenso zu vergessen, wie die objektive Realität, die ihm zu Grunde liegt. Der ästhetische Schein ist erst dann wahrhaft ästhetischer Schein, wenn er völlig reiner Schein ist, und er ist erst dann völlig reiner Schein, wenn das Ich des Beschauers sich in ihm vergisst und im Schein versinkt und untergeht. Sobald das Ich wieder erwacht, also z. B. kunstkritische oder ästhetische Reflexion eintritt, ist auch der Augenblick des rein ästhetischen Verhaltens vorüber und das theoretische des Erkennenwollens an seine Stelle getreten. Es genügt also nicht, von dem realen Interessenkreise des Ich zu abstrahiren, sondern es muss von Ich selbst abstrahirt werden; der subjektive Pol der bewussten Perceptionsfunktion muss sammt der Funktion von dem objektiven Pol absorbirt werden.

Hierin liegt noch keine Illusion, ebensowenig wie in der Abstraktion von der objektiven Realität; denn die vorbewusste Funktion des Subjekts liegt ja ebenso wie das transcendent-reale Subjekt auf alle Fälle jenseits des unmittelbaren Bewusstseinsinhalts, und wenn die transcendentale Beziehung auf diese so wie auf die Funktion des Bewusstwerdens in der ästhetischen Auffassung des Scheins zeitweilig aus dem Bewusstseinsinhalt entschwindet, d. h. auf ein unmerkliches Minimum reducirt wird oder unter die Schwelle sinkt, so ist das eine einfache Thatsache des Bewusstseins, an der nichts Illusorisches ist. Eine Illusion würde erst hinzutreten, wenn das Entschwinden der transcendentalen Beziehung auf das Subjekt aus dem Bewusstsein so gedeutet würde, als ob für diesen Augenblick das transcendente Subjekt realiter zu existiren aufgehört habe; diese Deutung liegt aber gar nicht in der ästhetischen Auffassung, und wenn sie zu ihr hinzuträte, so thäte sie es als ein ausserästhetischer Irrthum, der ganz grundlos und unmotivirt wäre. Die im Akt der ästhetischen Auffassung wirklich vorhandene Illusion beginnt erst da, wo das aus dem subjektiven Pol des Bewusstseins entschwundene Subjekt im objektiven Pol, dem ästhetischen Schein, wieder auftaucht; diese Selbstversetzung des Ich in den ästhetischen Schein hinein ist allerdings eine Illusion; sie ist aber auch noch nicht aus dem ästhetischen Schein als solchen zu erklären, sondern erst aus den ästhetischen Scheingefühlen und der realen ästhetischen Lust. Bevor wir jedoch zu diesen übergehn, haben wir noch die verschiedenen Arten zu betrachten, in welche der ästhetische Schein zerfällt, weil dieselben maassgebend sein müssen für die spätere Gliederung der Künste,

wenn es wahr ist, dass der ästhetische Schein der Eckstein und Fundamentalbegriff der ganzen Aesthetik ist.

k. Die Arten des ästhetischen Scheins.

Als sinnlicher Schein ist der ästhetische Schein an die Formen der Sinnlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit gebunden. Der Raumsinn als reiner Formensinn enthält für sich allein die erforderlichen Mittel der Ausdrucksfähigkeit, um einen seelischen oder geistigen Gehalt zu versinnlichen; der Zeitsinn hingegen ist in seinen Ausdrucksmitteln zu arm, um ein selbstständiges Gebiet der Schönheit zu konstituiren. Der Raumsinn oder reine Formensinn entfaltet in der Plastik ein eigenes Kunstgebiet, während der aus dem Zeitsinn entspringende Rhythmus nur als mitwirkender Bestandtheil in andre Kunstgebiete eingeht, welche ihrem wesentlichen Gehalt nach durch den Sinnenschein gewisser Sinnesorgane bestimmt werden. Der Raumsinn und Zeitsinn und demgemäss auch der reine Formenschein und der Rhythmus, haften nicht an dem Sinnenschein bestimmter einzelner oder ausschliesslicher Sinnesorgane, sondern führen ein selbstständiges Dasein im menschlichen Geiste, das nur durch die Anregungen der Sinneswahrnehmungen geweckt und genährt werden muss; sie sind als ursprüngliche Geistesanlagen zu betrachten, welche sich überall da reaktiv bethätigen, wo sie durch geeignete Sinneseindrücke angeregt werden, und welche ihre Eigenthümlichkeit eben in der räumlichen und zeitlichen Ordnung des Empfindungsmaterials bekunden. So kann der reine Formensinn durch alle Sinne geweckt und genährt werden, welche zur räumlichen Anordnung des zugeführten Empfindungsmaterials, d. h. zur Anschauungsbildung, nöthigen, und der reine Zeitsinn kann durch alle Sinne geweckt und genährt werden, welche zur zeitlichen, rhythmischen Anordnung des zugeführten Empfindungsmaterials nöthigen. Der reine Formenschein kann demgemäss vermittelt werden durch den Gesichtssinn oder durch den Tast- und Muskelsinn, der Rhythmus durch dieselben Sinne als Uebermittler successiver Eindrücke von regelmässiger Folge und ausserdem durch den Gehörssinn.

Der reine Formenschein bleibt derselbe, gleichviel durch welche Sinne er vermittelt wird; der Blinde kann ebensogut mit Hülfe seines Tast- und Muskelsinns modelliren, wie der Sehende mit Hülfe seines Gesichtssinns. Der reine Formenschein ist also unabhängig von der besonderen Beschaffenheit des Sinnenscheins, durch den er vermittelt wird, und nur insoweit von sinnlicher Wahrnehmung abhängig, dass es überhaupt irgend einer räumlichen Sinneswahrnehmung bedarf, um sein Zustandekommen zu ermöglichen. Deshalb ist es ebenso falsch, den plastischen reinen Formenschein einseitig entweder dem Augenschein oder dem Tast- und Muskelgefühls-Schein unterzuordnen, als es falsch ist, den Rhythmus einseitig entweder dem Ohrenschein oder dem Augenschein der Bewegung unterzuordnen; jeder von beiden bildet ein selbstständiges Element des Schönen, obwohl nur der erstere die ausreichende Ausdrucksfähigkeit besitzt, um für sich allein ohne Beihülfe andrer qualitativer Elemente von Sinnenschein auch ein selbstständiges Gebiet des Schönen zu konstituiren.

Ausser der Räumlichkeit und Zeitlichkeit giebt es keine dritte Form der reinen Sinnlichkeit vor und jenseits aller Erfüllung mit specifischen Empfindungsqualitäten; wohl aber kann die zeitlose Räumlichkeit (oder Gestalt und Ort) und die raumlose Zeitlichkeit (oder bestimmte Succession der Veränderungen) sich mit einander verbinden zur zeitlichen Veränderung der Gestalt oder des Orts oder zur Succession von Gestaltveränderungen oder Ortsveränderungen, mit einem Wort zur Bewegung. Dann wird der unräumlich-zeitliche Veränderungs-Rhythmus zum räumlich-zeitlichen Bewegungsrhythmus, der reine Formenschein zum rhythmisch bewegten Formenschein. Dieser kann weder durch den Gehörssinn noch durch den Tastsinn übermittelt werden, weil dem ersteren die Räumlichkeit, dem letzteren die Möglichkeit des stetigen Verfolgens von Orts- und Gestaltveränderungen fehlt, sondern nur noch durch den Gesichtssinn und, sofern der eigne Körper die rhythmischen Bewegungen vollzieht, auch durch den Muskelsinn. Im letzteren Falle verbindet sich jedoch das Muskelgefühl der rhythmischen Bewegungen so eng mit dem Gemeingefühl und individuellen Lebens- und Kraftgefühl, dass die Ablösung der subjektiven Erscheinung von der Realität des eigenen körperlichen Daseins und organischen Lebens unmöglich wird; der selbst ausgeführte Tanz kann deshalb nicht als ästhetischer Schein von dem Ausführenden percipirt werden. Darum scheidet das Muskelgefühl als Uebermittler rhythmischer Gestaltbewegung für die ästhetische Betrachtung aus und es bleibt nur der Gesichtssinn übrig, welcher bei der Angabe des Rhythmus der Bewegung durch die Eindrücke des Gehörssinns nebenbei noch unterstützt werden kann. Der Gesichtssinn aber resorbirt den bewegten Formenschein in den Augenschein, während er diess mit dem ruhenden Formenschein nicht thut.

Dem ruhenden Formenschein (der Plastik) gegenüber hat der Formensinn vollständig Zeit, sich des Gesichtssinns zuerst als Vermittler der Gestalt zu bedienen, z. B. dieselbe mit dem Blick nach allen Richtungen zu durchlaufen und sie von allen Seiten der Reihe nach anzusehn, auf diese Weise die Gestalt in ihrer Dreidimensionalität völlig durchzubilden und endlich von dem ausgedienten Vermittler zu abstrahiren, um bei der reinen Form als solchen stehen zu bleiben. Diese Zeit ist der Auffassung bei bewegten Formen nicht gegönnt; dieselben halten weder vor dem durchwandernden Blicke noch vor dem herumwandelnden Beschauer stand, sondern verändern sich in jedem Augenblick und beschränken den Zuschauer auf das stetige Verfolgen der wandelnden Gesichtswahrnehmungen, die er von dem einmal gewählten Standpunkt aus erhält. Farbloser Formenschein als bewegter wäre nur in einem mechanischen Figurentheater realisirbar, ein Unternehmen, das sich von selbst verbietet; denn der ästhetische Instinkt drängt bei dem bewegten Schein sofort auf die Farbe hin, woraus zu schliessen, dass es der farbige Augenschein ist, in welchen der Formenschein, sobald er zum bewegten wird, aufzugehen sich bestrebt. Im Gebiet des Unorganischen wird der bewegte Formenschein sofort zum einäugigen zweidimensionalen Augenschein (bewegliche Nebelbilder, Chromatropen); im Gebiet des Organischen wird

der bewegte Formenschein zum Schein der Lebendigkeit und diese ist von leblosen dreidimensionalen Trägern nicht mehr in einer ästhetisch einigermaassen befriedigenden Weise auf mechanischem Wege realisirbar, sondern nur durch Zuhülfenahme lebendiger Träger. Infolgedessen verbindet sich bei dem bewegten Formenschein organischer Gestalten (und nur diese können ein tieferes ästhetisches Interesse beanspruchen) die Perception des künstlerischen ästhetischen Scheins der schönen Bewegungen allemal mit der Perception des Naturschönen in den sich bewegenden organischen Individuen, und da die letztere bei einzelnen Individuen vorzugsweise, bei grösseren Gruppen ausschliesslich auf die Ablösung des Augenscheins angewiesen ist (siehe oben S. 16), so zwingt sie die erstere, sich ebenfalls auf diesen zu beschränken. Deshalb geht thatsächlich der bewegte Formenschein im Augenschein auf; d. h. er geht in ihn ein, aber nicht in ihm unter, oder mit andern Worten: der bewegte Formenschein ist nicht mehr ein selbstständiges Gebiet des Schönen, sondern aufgehobenes Moment im Augenschein (oder im Phantasieschein) in demselben Sinne, wie der Rhythmus kein selbstständiges Gebiet des Schönen für sich konstituirt, sondern nur als aufgehobenes Moment im Augenschein oder im Ohrenschein vorkommt. Alle Mimik und Tanzkunst rechnet mit dieser Thatsache und baut auf sie ihre Kunstgesetze (z. B. die reichere Entfaltung von Gruppen und Chormassen, sowie die Benutzung intensiver koloristischer Effekte, die leider der Plastik als dem ruhenden Formenschein versagt sind).

Wir haben also den ästhetischen Schein der reinen Anschauungsformen, soweit er ein selbstständiges Gebiet des Schönen abgrenzen soll, auf den ruhenden Formenschein (der Plastik) zu beschränken und den bewegten Formenschein (der Tanzkunst und Mimik) bereits als eine Unterart des Augenscheins zu betrachten, welcher letztere demnach in Augenschein der Ruhe und Augenschein der Bewegung zerfällt. Aller ästhetische Schein, der nicht reiner Formenschein ist, muss ein durch sinnliche Empfindungsqualitäten erfüllter Formenschein sein, gleichviel ob diese die Anschauungsformen erfüllenden sinnlichen Empfindungsqualitäten aus der unmitelbaren Wahrnehmung oder aus der reproduktiven Phantasie stammen. Von den sinnlichen Empfindungsqualitäten der unmittelbaren Wahrnehmung kommen aus schon erörterten Gründen nur diejenigen des Gehörs und Gesichts in Betracht; wir werden also den mit Gesichtsempfindungen erfüllten Formenschein als Augenschein, den mit Gehörsempfindungen erfüllten Formenschein als Ohrenschein bezeichnen dürfen, und beiden den Phantasieschein gegenüberstellen.

Der Augenschein der Ruhe kann einäugig oder zweiäugig (stereoskopisch) sein, und nur aus Gründen der technischen Vereinfachung nimmt die Malerei für gewöhnlich von der Zweiäugigkeit des Scheins Abstand, weil die technische Erschwerung der Herstellung desselben ausser allem Verhältniss zu dem dadurch zu erreichenden ästhetischen Gewinn stehen würde. Der Augenschein der Bewegung dagegen rechnet beim Beschauer auf Zweiäugigkeit der Perception, durch welche die Auffassung der Tiefendimension der Gruppen sowie der Vorwärts- und

Rückwärtsbewegung der Tänzer sehr befördert und erleichtert wird, und es ist ein Mangel des Zuschauers, wenn derselbe sich mit einem Auge behelfen will oder muss. Der (malerische) Augenschein der Ruhe und der (mimische) Augenschein der Bewegung können sich auch dergestalt mit einander verbinden, dass die für die mimische Bewegung zur Verfügung stehende Bodenfläche (Podium) durch Wände mit malerischem Schein abgegrenzt wird; diese Verbindung giebt dann den scenischen oder Bühnenschein. Der malerische Augenschein kann bis zu einem gewissen Grade auch den bewegten Augenschein organischer Träger abbilden oder nachbilden, nämlich vermittelst des Stroboskop's; es fällt diese Nachbildung aber nicht in das Gebiet des malerischen Kunstschönen, sondern in dasjenige der technischen Nachbildung der naturschönen oder mimischen Bewegung, weil sie sowohl zu ihrer Herstellung wie zu ihrer einigermaassen vollendeten Vorführung der Präcisionsmechanik bedarf. Die Thatsache, dass mit Hülfe einer Serie von Augenblicksphotographien und mit Hülfe der elektrischen Augenblicksbeleuchtung einer solchen Serie vorbeieilender Bilder die optische Täuschung des bewegten Augenscheins sowohl einäugig als stereoskopisch in vollendeter Weise zu erzielen ist, darf an und für sich als interessant genug gelten, um Erwähnung zu verdienen. Weitere Arten des Augenscheins sind nicht möglich.

Der Ohrenschein zeigt uns ebenfalls zwei Arten, die sich zu einer Vereinigung zusammenfinden können, und diese beiden Arten verhalten sich zu einander gleichfalls wie Ruhe und Bewegung, obschon hier von räumlicher Bewegung nicht die Rede sein kann. Beide Arten des Ohrenscheins liefern dem Gehörssinn Empfindungskomplexe von wechselnden Klängen; aber während bei der einen Art jedes Klangelement des Komplexes während der Dauer seines Bestehens, d. h. bis zur Ablösung durch seinen Nachfolger, sich selber gleichbleibt, oder gleichsam ruhend verharrt, ist bei der zweiten Art jedes Klangelement selbst ein in sich veränderliches, der Ruhe und Stetigkeit ermangelndes. Bei der ersten Art des Ohrenscheins bezieht sich die Veränderung nur auf den Wechsel zwischen einem Klangelement und dem nächsten, und die Tonhöhe eines jeden ist fest in sich; bei der zweiten Art dringt die Veränderung in die Klangelemente des Successionskomplexes selbst ein und macht ihre Tonhöhe gleitend. Die erste Art des Ohrenscheins ist die musikalische, die zweite die sprachmimische; neben beiden besteht als dritte die musikalische Sprachmimik oder der ausdrucksvolle Gesang, bei welchem zwar die Tonhöhe jedes Klangelements musikalisch bestimmt ist, aber im Wechsel der Tonfärbung, der Dynamik und durch gleitende Verbindung von Nachbartönen nach Art der deklamatorischen Sprachmimik gemodelt wird.

Die natürliche Einheit des Augen- und Ohrenscheins stellt sich dar in den ausdrucksvollen Bewegungen des Organismus, von denen der die Oberfläche des Körpers verändernde Theil dem Gesicht, der die Stimmorgane betreffende Theil dem Gehör wahrnehmbar wird. Dieser Augen-Ohren-Schein ist erst die volle und ganze Mimik, und zwar entweder Sprachgeberdenmimik (Schauspielkunst) oder Gesanggeberdenmimik (Operngesangskunst). Neben diesen natürlichen Einheiten stehen künst-

liche Verbindungen wie diejenige zwischen dem rhythmisch bewegten Augenschein des Tanzes und dem rhythmischen Ohrenschein der Musikbegleitung.

Die bisher besprochenen Arten des ästhetischen Scheins, nämlich der reine Formenschein, der Augen- und Ohrenschein, gehören zum Sinnenschein der Wahrnehmung, sei es zum rein formalen Wahrnehmungsschein, wie der reine Formenschein der Plastik, sei es zum materialen*) Wahrnehmungsschein sowohl des Auges wie des Ohres. Es bleibt nun bloss noch das letzte Gebiet des ästhetischen Scheins übrig, welches auf Wahrnehmbarkeit verzichtet, und, wie es rein innerhalb der Phantasie des Künstlers verharrt, so auch sich damit begnügt, die Bedingungen zur Reproduktion in der Phantasie andrer Menschen verbürgt zu erhalten. Auch den Wahrnehmungsschein der bisher genannten Arten producirt der Künstler zunächst als Phantasieschein, aber von vornherein mit der Absicht, dass er nicht Phantasieschein bleiben, sondern Wahrnehmungsschein werden soll, und darum auch nicht nach den eigenthümlichen Gesetzen des Phantasiescheins, sondern sofort nach Maassgabe der Gesetze von derjenigen Art des Wahrnehmungsscheins, in welche übergeführt zu werden der Phantasieschein bestimmt ist. Hier ist also der Phantasieschein nur Vorstufe, vorläufiger Entwurf, Plan und Skizze zu dem Wahrnehmungsschein, in welchem der ästhetische Schein seine eigentliche und endgültige Gestalt erreicht; in dem Phantasieschein im engeren Sinne, in dem der Poesie hat hingegen der ästhetische Schein bereits seine definitive Gestalt erreicht, und es kommt nur noch darauf an, die Bedingungen seiner Reproduktion sowohl für den Künstler selbst wie für andre Menschen sicher zu stellen. Der ästhetische Schein der ersten Art hat sein Wesen und seine Eigenthümlichkeit darin, Wahrnehmungsschein zu sein, und dass er einmal Phantasieschein im Künstler war, bevor er Wahrnehmungsschein wurde, gehört nur den embryonalen Vorstufen seiner Entstehungsgeschichte an; der ästhetische Schein der letzten Art ist allein specifischer Phantasieschein, denn er will und kann gar nichts andres sein und werden als diess. Hierdurch scheidet er sich als eine besondre Gattung von allen übrigen Arten des ästhetischen Scheins ab, und diese erscheinen nur als Arten der Gattung des Wahrnehmungsscheins, welcher der Gattung des poetischen Phantasiescheins gegenübersteht.

---

2. Die ästhetischen Scheingefühle.

a. Die ästhetischen Scheingefühle im Unterschied von den realen Gefühlen.

Hiermit wäre dasjenige erledigt, was über den ästhetischen Schein in seiner ersten, unmittelbar gegebenen Gestalt als Wahrnehmungsschein oder Phantasieschein zu sagen ist. Wir haben nunmehr noch

*) Ich setze hier „materialen" statt „materiellen" als Gegensatz zu „rein formalen", um jeder Verwechselung zwischen der „Materie der Empfindung" (im Gegensatz zur reinen Anschauungsform) mit der materiellen äusseren Ursache dieser Empfindung vorzubeugen.

die psychologische Wirkung des ästhetischen Scheins, d. h. die ästhetischen Gefühle, zu betrachten und uns zu überzeugen, dass das Schöne ebensowenig in diesen Gefühlen wie in den realen Dingen, ebensowenig in den Wirkungen wie in den Ursachen des ästhetischen Scheins, sondern nur in diesem selbst zu suchen und zu finden ist, und dass der ästhetische Schein als Grundbegriff der gesammten Aesthetik ebensowenig durch denjenigen des ästhetischen Gefühls wie durch denjenigen der Bildlichkeit oder der Anschauung ersetzt oder verdrängt werden kann. Wir werden dabei aber auch zugleich erkennen, dass die durch den Schein geweckten Gefühle diesem selbst eine wesentliche Bereicherung zuführen und dadurch erst den Akt der ästhetischen Perception zu seiner Vollendung bringen, mit andern Worten, dass der volle und ganze ästhetische Schein, wie er uns als Ergebniss der vollendeten ästhetischen Auffassung entgegentritt, ein durch die Rückprojektion der von ihm ausgelösten Gefühle erfüllter und bereicherter Schein ist.

Das psychologische Grundgesetz für die Wirkung des ästhetischen Scheins lautet: „überall, wo der ästhetische Schein adäquater Ausdruck eines seelischen oder geistigen Gehalts ist, ist er geeignet, diejenigen idealen Scheingefühle hervorzurufen, deren reale Analogie durch die objektiv-reale Erscheinung des nämlichen seelischen oder geistigen Gehalts hervorgerufen werden würden.“ Dieses Gesetz gilt sowohl für diejenigen Fälle, in welchen es, wie in der bildenden Kunst, Mimik und Poesie, korrespondirende objektiv-reale Erscheinungen des nämlichen seelisch-geistigen Gehalts geben kann, als auch für diejenigen Fälle, in denen es solche korrespondirende Realitäten nicht giebt. Für die ersteren Fälle lässt sich das Gesetz einfacher so fassen: „überall, wo eine Realität oder objektiv-reale Erscheinung geeignet ist, bestimmte reale Gefühlswirkungen in dem mit ihr in reale Beziehung Tretenden auszulösen, da ist der von dieser Realität abgelöste oder ihr künstlerisch entsprechende ästhetische Schein geeignet, die nämlichen Gefühle, aber als ideale ästhetische Scheingefühle, in dem ihn ästhetisch Auffassenden auszulösen.“

In dieser Gestalt ist es leicht, das Gesetz empirisch zu konstatiren; man muss aber zu der Ueberlegung weitergehen, dass es nicht die phänomenale Realität als solche in ihrer materiellen Dinglichkeit ist, welche in dem mit ihr in reale Beziehung gesetzten Menschen reale Gefühle seelischer oder geistiger Art auslöst, sondern der seelisch geistige Gehalt, welcher in ihrer Realität sich als ein selbst realer, d. h. energisch wirkender offenbart. Der schönste weibliche Körper einer nach dem Bade Schlafenden wäre für den ihr Begegnenden in demselben Augenblick alles realen Liebreizes baar und zum Gegenstand des Schauders herabgesetzt, wo er bemerkte, dass ein Schlaganfall die Schlafende zur Leiche entseelt hat; so sehr ist es die den Körper belebende Seele, welche selbst in den anscheinend auf die blosse Leiblichkeit gerichteten sinnlichen Trieben das wahrhaft und allein Gefühlserregende ist. Man muss schon unter die geschlechtliche Sinnlichkeit hinab zu dem niedrigsten der sinnlichen Triebe, dem Nahrungstriebe hinuntersteigen, um zu einem Gebiete zu gelangen, wo das sinnlich Angenehme der niederen Sinne von bloss materiellen

Bedingungen abhängig ist; dieses Gebiet aber bleibt auch für so lange aus dem Reiche des Schönen ausgeschlossen, als nicht Fäden neu gesponnen werden, welche den blossen Sinnenreiz mit dem seelischen Behagen wieder verbinden und zu einem (nebenbei durch formale Schönheit geadelten) Symbol oder Vehikel des letzteren herabsetzen.

Wie der ästhetische Schein zur entsprechenden objektiv-realen Erscheinung sich als ein Ideales zu einem Realen verhält, so verhält auch der im ästhetischen Schein versinnlichte seelisch-geistige Gehalt zu dem die objektiv-reale Erscheinung belebenden und durchwohnenden seelisch-geistigen Gehalt sich wie ein Ideales zu einem Realen, und deshalb muss auch die Gefühlswirkung des einen zu derjenigen des andern sich verhalten wie etwas Ideales zu etwas Realem. Hierin liegt die nothwendige Begründung jenes empirisch zu konstatirenden Gesetzes; mit ihr wird dasselbe aber auch über das bloss empirische Niveau hinaus zu einem wissenschaftlich begründeten Gesetz erhoben. Als solches gilt es auch für diejenigen Fälle, in welchen der unmittelbare empirische Vergleich der Wirkung des ästhetischen Scheins mit der Wirkung einer korrespondirenden Realität ausgeschlossen ist, weil es eine solche nicht giebt. Wir wissen auch hier, dass der ästhetische Schein (z. B. der musikalische Ohrenschein) etwas ebenso Ideales ist, wie der seelische Gehalt, welchen er versinnlicht, und müssen daraus schliessen, dass auch die durch beides auszulösenden Gefühle nur ästhetisch-ideale Scheingefühle sein können, und dass, wenn es eine dem musikalischen Ohrenschein korrespondirende objektiv-reale Erscheinung gäbe oder geben könnte, diese im Stande sein müsste, die nämlichen Gefühle als reale zu erwecken. Soweit der musikalische Ohrenschein durch Verbindung mit dem sprachmimischen Ohrenschein sprachmimische Ausdrucksmittel in den Gesang und durch diesen mittelbar wieder in die Instrumentalmusik aufgenommen hat, lässt sich auch hier diese Analogie empirisch bestätigen; der bei weitem grössere Theil des musikalischen Gebiets entzieht sich jedoch einer solchen Bestätigung, und es bleibt bei diesem nichts übrig, als die richtige Deutung der von ihm unmittelbar empfangenen ästhetischen Gefühlseindrücke. —

Der Begriff der idealen Scheingefühle im Gegensatz gegen die realen Gefühle ist bisher in der Psychologie noch nicht bearbeitet worden, und zwar aus dem Grunde nicht, weil er der Psychologie nur von der Aesthetik überliefert werden konnte, die Aesthetik aber ihn bisher nur sporadisch erfasst hat, ohne ihn in seiner vollen Bedeutung und Tragweite durchzubilden. Die Aesthetik ist seit Kant nicht im Zweifel darüber, dass alles Geniessen des Schönen ein reell uninteressirtes Wohlgefallen sein müsse, welches jede reale Willensbetheiligung und Willensbefriedigung ausschliesst, weil sonst das Gebiet des ästhetischen Geniessens mit demjenigen des praktischen unterschiedslos zusammenfliessen würde. Andrerseits hat namentlich die Gefühlsästhetik dafür gesorgt, dass man jetzt allgemein anerkennt, wie wenig ein kaltes gefühlloses Anschauen das ästhetische Verhalten erschöpfen würde, weil dabei das Herz leer und ungerührt bliebe und von einem Geniessen des Schönen überhaupt nicht mehr die Rede sein könnte; eine Aesthetik, die sich einmal dem Irrthum überlassen hat, dass alle

und jede Gefühlsreaktion unästhetisch sei, sieht sich nothwendig dahin gedrängt, allen seelischen und geistigen Inhalt, weil er ohne Gefühlserregung nicht vorkommen kann, aus dem Gebiete des Schönen hinauszuweisen, und in dem engherzigsten Formalismus zu stranden.

Das Gefühl, welches eine gemalte Schale mit appetitlichen Früchten oder ein gemaltes liebreizendes Weib im Beschauer hervorruft, darf nicht gleich Null sein, sondern muss seinem idealen Inhalt und seinem Lustcharakter nach gleichartig sein mit demjenigen Gefühl, welches die Schale mit wirklichen appetitlichen Früchten oder das lebende liebreizende Weib in dem Beschauer hervorrufen würden, und dennoch muss es von diesem specifisch verschieden sein, wenn nicht die Kunst zum blossen Sinnenreiz herabgewürdigt werden soll. Das ästhetische Gefühl muss genau so verschieden sein vom realen, wie der ästhetische Schein, der es hervorruft, verschieden ist von der korrespondirenden Realität; es muss ebenso frei wie dieser von der Realität sein, und doch gleich diesem den ganzen idealen Inhalt in sich bergen, welcher in der korrespondirenden Realität zu finden ist. Es muss also gleichsam der ideale ästhetische Gefühlsschein sein, welcher dem analogen realen Gefühl korrespondirt unter Abstraktion von seiner Realität, es muss der ideale Widerschein oder das „Bild" des entsprechenden realen Gefühls sein.

Wäre die Entstehung dieses Gefühls ein Akt der Reflexion und Ueberlegung, so könnte man sagen, es sei die konditionale Anticipation des realen Gefühls für den eventuellen Fall der Begegnung der entsprechenden äusseren Realität; und zwar würde diese konditionale Anticipation theils durch Benutzung von Erinnerungen ähnlicher realer Erfahrungen, theils durch instinktive Vorahnung des noch Unerfahrenen konstruirt werden müssen. In der That wirkt Erinnerung an ähnliche Erfahrungen und instinktive Vorahnung des noch Unerfahrenen (z. B. des Liebeslebens in der noch unerschlossenen Knospe der Jugend) dazu mit, um diese idealen Scheingefühle psychologisch zu ermöglichen, aber nicht im Sinne bewusster Reflexion, sondern in demjenigen unbewusster Determination und Rumination; die ästhetischen Scheingefühle tauchen ebenso wie die realen bald undeutlicher, bald bestimmter aus dem unbewussten Grunde des Seelenlebens auf, ohne dass man sich über ihre psychologische Genesis unmittelbar Rechenschaft zu geben vermöchte. —

Die konditionale Anticipation eventueller Gefühle spielt auch ausserhalb des Gebiets des Schönen sowohl im praktischen Leben wie in der psychologischen Forschung eine hochwichtige Rolle; der ganze Motivationsprocess, soweit nicht bloss gegenwärtige sinnlich wahrgenommene Motive, sondern auch vorstellungsmässige Motive in demselben mitwirken, beruht auf ihrer Voraussetzung. Ich kann nicht zwei Motive gegeneinander abwägen, ohne mir vorzustellen, wie ich bei Eintritt der fraglichen Ereignisse von jedem derselben gefühlsmässig afficirt werden würde, und ich kann nicht mein Wohl gegen dasjenige meines Nächsten abwägen, ohne mir vorzustellen, mit welchen Gefühlen ich und er von den vorausgesetzten Vorgängen afficirt werden würde.

Die Gefühle, mit welchen die zu uns in Beziehung tretende

Realität uns afficiren würde, können entweder reaktiver oder sympathischer Art sein; im ersteren Fall reagiren erst wir mit dem betreffenden Gefühl auf irgend welche äussere oder innere Beschaffenheit oder Aktion der zu uns in Beziehung tretenden Realität, im letzteren Falle steckt das Gefühl schon in der uns begegnenden realen Individualität und unser Gefühl ist nur ein sympathisches Nachklingen oder Mitklingen verwandter Gefühlssaiten in unserm Gemüth. Die sympathischen Gefühle sind selbst noch reale Gefühle, aber in der Mittelbarkeit ihrer Erregung unterscheiden sie sich doch beträchtlich von den durch die Sache selbst erregten reaktiven Gefühlen, d. h. sie sind schwächer als diese, neigen mehr als sie zur Vermischung und Verwechselung mit ästhetischen Scheingefühlen hin und bilden dadurch eine Art Uebergangsstufe zwischen den reaktiven realen Gefühlen und den Scheingefühlen. Innerhalb des Gebietes der konditionalen Scheingefühle lassen sich wiederum die reaktiven und die sympathischen Scheingefühle unterscheiden, die sich an Stärke ähnlich zu einander verhalten wie die reaktiven und sympathischen realen Gefühle; das Scheingefühl, mit welchem ich auf die Vorstellung einer mir zugefügten schweren Beleidigung reagire, ist weit lebhafter als dasjenige, mit welchem ich die Vorstellung sympathisch begleite, dass einer dritten Person die gleiche Beleidigung vor meinen Augen zugefügt werde.

Diese konditionalen Scheingefühle können ihren praktischen motivatorischen Zweck auch dann erfüllen, wenn sie ganz matt und blass sind; insofern sie aber mit sinnlich gegenwärtigen Motiven den Kampf aufzunehmen haben, werden sie um so wirkungskräftiger sein, je weniger abstrakt sie sind, je konkreter und lebendiger sie den Gefühlscharakter der vorgestellten Gefühle widerspiegeln. Diess können sie aber nur dadurch thun, dass sie selbst etwas von Gefühlscharakter an sich nehmen, ohne darum schon zu realen Gefühlen zu werden. Dieses An-sich-nehmen des Gefühls von Seiten der Vorstellung nennt man auch „Anempfinden“ und spricht von Anempfindungen im Gegensatz zu wirklichen Empfindungen (wobei das Wort „Empfindung“ die Bedeutung von „Gefühl“ hat).

Die Anempfindung wird um so lebhafter und dem eventuellen realen Gefühl um so ähnlicher, je konkreter, farbiger, anschaulicher und lebendiger die Phantasie diejenigen Umstände und Ereignisse sich ausmalt, durch deren Eintritt das reale Gefühl hervorgerufen werden würde, d. h. je mehr die abstrakte konditionale Vorstellung zum konkreten Phantasieschein wird; man kann alsdann die entstandenen Gefühle auch „Phantasiegefühle“ nennen, insofern sie dem Phantasieschein ihre Entstehung verdanken und sich zu den entsprechenden realen Gefühlen genau so verhalten, wie der Phantasieschein zu den von ihm abgespiegelten realen Ereignissen und Umständen. Es wäre aber schon zuweit gegangen, wenn man behaupten wollte, dass die Phantasie auch das Organ sei, welches die Anempfindungen oder Scheingefühle ebenso wie den Phantasieschein erzeugt; vielmehr bilden die durch den Phantasieschein hervorgerufenen nur diejenige specielle Klasse unter den Scheingefühlen, welche im praktischen Leben allein motivatorische Bedeutung besitzt. Ausserdem giebt es aber noch die

andern Arten Scheingefühle, welche nicht durch Phantasieschein, sondern durch ästhetischen Wahrnehmungsschein hervorgerufen werden und bei denen die Phantasie keine unmittelbar nothwendige Rolle spielt, wenn sie auch durch Weiterspinnen der gegebenen Motive befördernd auf die Gefühle wirken mag. Nicht aller Phantasieschein ist ästhetischer Phantasieschein, denn dazu gehört noch dessen Objektivirung durch sprachliche Fixirung im Dichtwerk; aber aller Wahrnehmungsschein ohne reales Korrelat ist ästhetischer Wahrnehmungsschein, denn die einzige scheinbare Ausnahme, die Traumbilder im Schlafe oder die krankhaften Hallucinationen im Wachen, haben eben das Eigenthümliche, dass sie auf ein Ding an sich als auf ihre transcendent-reale Ursache transcendental bezogen werden, trotzdem ihnen keines zu Grunde liegt, während der ästhetische Wahrnehmungsschein auf keines bezogen wird, obwohl ihm eines zu Grunde liegt.

Wenn wir nun nicht annehmen wollen, dass auch für die durch den subjektiv-idealen Wahrnehmungsschein geweckten Scheingefühle die Phantasie das sie hervorbringende Organ sei, so werden wir diess auch schwerlich für die durch den Phantasieschein geweckten Scheingefühle behaupten können, sondern werden die letzteren nur in demselben Sinne mit Bezug auf ihre hervorrufende Ursache Phantasiegefühle nennen können, wie wir die letzteren ideale ästhetische Wahrnehmungsgefühle nennen können. Zu der ersteren Annahme haben wir aber gar keinen Grund, denn die Scheingefühle sind eine unmittelbare Reaktion der Seele auf den sinnlich dargebotenen ästhetischen Schein, und die Einschaltung der Phantasie als kausalen Zwischengliedes scheint hier irreleitend und gegenstandslos zu sein, da dasjenige, was beim Phantasieschein die Phantasie zu leisten hat, die Herstellung des Scheines selbst, hier ja schon durch die Wahrnehmung vor Eintritt der Phantasie geleistet ist. Nur deshalb verhalten die Scheingefühle sich wie Phantasieschein zur Wirklichkeit, weil der Phantasieschein eine Art des realitätslosen Scheines, nicht weil er ein Produkt der Phantasie ist; setzt man das Genus für die Species, mit welcher wir wegen des Ausgehens vom praktischen Leben zufällig diese Betrachtung begannen, so schwindet die Versuchung, die Gesammtheit der Scheingefühle den wirklichen Gefühlen als Phantasiegefühle entgegenzusetzen. Da aber konditionale Scheingefühle, wie oben gezeigt, auch ausserhalb des ästhetischen Gebiets im praktischen Leben eine hochwichtige Rolle spielen, so werden wir diejenigen Scheingefühle, welche durch ästhetischen Schein (gleichviel ob Wahrnehmungs- oder Phantasieschein) hervorgerufen werden, noch als ästhetische Scheingefühle von den übrigen ausserästhetischen praktischen Scheingefühlen unterscheiden und abgrenzen müssen.

Die ausserästhetischen praktischen Scheingefühle haben das mit den ästhetischen gemein, dass sie sich nicht auf eine wirklich gegebene Realität, sondern nur auf einen subjektiv-idealen Bewusstseinsinhalt beziehen; aber beim praktischen Scheingefühle ist dieser Bewusstseinsinhalt der subjektiv-ideale Repräsentant einer hypothetischen Wirklichkeit, welcher deshalb fähig ist, das praktische Ver-

halten für den Fall der Verwirklichung der in's Auge gefassten Möglichkeit zu bestimmen, während er im ästhetischen Scheingefühl eine von jeder Beziehung auf gegenwärtige, vergangene oder zukünftige Realität abgelöste, in sich selbstständige, so aber auch objektivirte und fixirte, also in ihrer reinen Idealität völlig bestimmte und gegebene Grösse ist. Indem die praktischen Scheingefühle mehr an die abstrakte Vorstellung eintretender Eventualitäten anknüpfen, die selten zur konkreten Anschaulichkeit der Phantasievorstellung durchgebildet sein wird, die ästhetischen Scheingefühle aber sich auf die konkrete Bestimmtheit des gegebenen ästhetischen Scheins stützen, haben letztere die konkrete Detailausführung und Farbigkeit vor den ersteren voraus, wogegen sie an Energie doch noch weit hinter diesen zurückstehen, weil ihnen die Beziehung auf die wenn auch nur eventuelle Verwirklichung fehlt, welche den praktischen konditionalen Gefühlen, namentlich bei der Furcht und Hoffnung betreffs der eignen Schicksale, eine ganz bedeutende Intensität verleihen kann. Nur in der Poesie, wo der Phantasieschein nicht unmittelbar gegeben, sondern nur durch sprachliche Anleitung zu seiner Reproduktion bestimmt ist, tritt eine Annäherung der ästhetischen Scheingefühle zu den praktischen ein; denn einerseits bleibt hier der Phantasieschein, wenn entweder die Dichtung kein vollendetes Kunstwerk ist, oder der Hörer eine mangelhafte Anlage zur Phantasiereproduktion besitzt, mehr oder minder abstrakt, und andrerseits ist trotzdem die Poesie fähig zur Aufregung der mächtigsten Wogen des Gefühls. Stellt man diesen poetischen Scheingefühlen die praktischen konditionalen Gefühle eines phantasiebegabten Menschen gegenüber, welcher sich unwillkürlich die in's Auge gefassten Eventualitäten intuitiv ausmalt und durchbildet, so wird die formelle Aehnlichkeit zwischen beiden sehr gross, und es bleibt — abgesehen von dem poetischen Abschluss der Begebenheitsreihe und der poetischen Versöhnung des ästhetischen Gefühlsablaufs — nur noch der Unterschied bestehen, dass der praktische Dichter seine Phantasiebilder und Gefühle stetig auf praktische Verwirklichungsmöglichkeiten bezieht, der rein ästhetische Dichter aber den Schein, sowohl der Phantasie wie des Gefühls, in seiner rein idealen Selbstständigkeit und abgelöst von aller Realität nimmt. —

Ein psychologischer Hauptunterschied zwischen realen Gefühlen und Scheingefühlen besteht darin, dass erstere ein viel grösseres Beharrungsvermögen besitzen als letztere, also, wenn sie einmal von der Seele Besitz ergriffen haben, diesen Besitz viel hartnäckiger zu behaupten streben und viel länger bewahren. Auch wenn sie durch Ablenkung der Aufmerksamkeit aus dem aktuellen Bewusstseinsinhalt zeitweilig verdrängt werden, dauern sie doch in den dunklen Tiefen des Gemüths fort, und drängen sich sofort von Neuem an die Oberfläche, sobald die anderweitige Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit aufgehört hat, färben auch als „Stimmung“ das Thun und Treiben des Menschen mit einem eigenthümlichen Ton, der die Fortdauer des Gefühls im Hintergrunde zur Genüge beweist. Da das Beharrungsvermögen eines Gefühls seiner Intensität proportional zu sein pflegt, so muss bei den Scheingefühlen das Beharrungsvermögen viel geringer

sein, weil ihre Intensität so sehr viel schwächer ist. Unter einander ist die Energie der ästhetischen Scheingefühle bis in's Feinste abgestuft und zwar proportional den Intensitätsabstufungen der entsprechenden realen Gefühle unter einander; aber das Gesammtniveau der Intensität, auf welchem diese proportionalen Abstufungen der Energie aufgetragen sind, ist ungleich niedriger als in der Wirklichkeit. Es hat damit eine ähnliche Bewandtniss wie bei den Unterschieden der Leuchtkraft in der Wirklichkeit und in einem Gemälde; absolut genommen ist die Leuchtkraft des gemalten Himmels nach photometrischen Messungen viele hundert Mal kleiner als die des wirklichen, aber weil auch alles übrige nach dem der Malerei zur Verfügung stehenden Maximum von Leuchtkraft proportional abgestuft ist, kommt das Ganze in ein richtiges Verhältniss, so dass der Beschauer die Erniedrigung des Gesammtniveaus der Lichtintensität kaum bemerkt.

Weil nun die ästhetischen Scheingefühle in Folge ihrer sehr viel geringeren Intensität auch ein sehr viel geringeres Beharrungsvermögen als die entsprechenden realen Gefühle haben, so sind sie auch einer viel schnelleren Verdrängung durch andere entgegengesetzte Gefühle fähig, lassen also einen viel rascheren Wechsel und Durchgang durch die verschiedenartigsten und entgegengesetztesten Gefühlsmodulationen zu, und verschwinden nach ihrer Verdrängung aus dem aktuellen Bewusstseinsinhalt auch sogleich aus der Seele, bis sie durch Wiederholung des ästhetischen Scheins zu neuem Leben erweckt werden. Es liegt auf der Hand, wie wichtig diese rasche Modulationsfähigkeit für die Künste der Veränderung und Bewegung werden muss, da sie erst in dem engen Rahmen eines übersichtlichen Kunstwerks die Zusammendrängung eines verwickelten Gefühlsablaufs gestattet, welcher in der Wirklichkeit lange Zeiträume beanspruchen müsste. Die Möglichkeit der Poesie und Musik beruht wesentlich auf der Zulässigkeit dieser dramatischen und lyrischen Koncentration, d. h. auf der leichten und rastlosen Verdrängbarkeit der ästhetischen Scheingefühle durch andre.

b. Die Verwechselung und Vermengung der ästhetischen Scheingefühle mit den realen.

Wie eine Hauptgefahr für die Reinheit der ästhetischen Auffassung in der Verwechselung und Vermischung von ästhetischem Schein und Realität liegt, so auch in der Verwechselung und Vermischung von ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen. Wer den Anspruch erhebt, innerhalb der ästhetischen Sphäre zu stehen, der befindet sich in vollkommenem Irrthum darüber, wenn er mit realen Gefühlen, statt mit ästhetischen Scheingefühlen auf die gebotenen Vorstellungen reagirt. Wer z. B. des Nachts im Gebirge von einem heftigen Gewitter überrascht, oder bei einer Seefahrt in kleinem Fahrzeug von plötzlichem Sturm überfallen wird, der steht ganz sicher ausserhalb der ästhetischen Sphäre, sobald er sich vor den ihn bedrohenden Gefahren fürchtet oder ängstigt, und nur dann kann er das ihn umgebende Naturschauspiel ästhetisch geniessen, wenn er unerschrocken und kaltblütig genug ist, um persönliche Gefahren nicht zu fürchten, und empfänglich genug

für das Schöne ist, um über der Schönheit des Schauspiels das Vorhandensein von Gefahren ganz zu vergessen. Dabei würde er aber wiederum unfähig sein, in der Schönheit dieses Naturschauspiels zugleich die Erhabenheit ästhetisch aufzufassen, wenn er seinen Sinn der Furchtbarkeit der Erscheinung ganz verschlösse; denn wenn auch nicht alles Erhabene Furcht zu erwecken braucht, so muss doch dasjenige Erhabene, bei welchem die unermessliche Ueberlegenheit der wirkenden Kräfte sich durch deren zerstörende Gewalt versinnlicht, nothwendig als ein Furchtbares aufgefasst werden, wenn seine Erhabenheit für die Auffassung nicht in der Hauptsache verloren gehen soll. Der Zuschauer muss also Furcht und Schrecken zwar als ästhetisches Scheingefühl in sich tragen, aber ganz davon abstrahiren, dass er für seine Person von dieser furchtbaren Realität reell bedroht sei, also keinerlei reale Furcht für sich spüren. Die Möglichkeit der Erfüllung dieser Bedingung hängt davon ab, dass der Zuschauer im Stande ist, von der Realität der Naturerscheinungen zu abstrahiren und sie als reinen ästhetischen Schein aufzufassen.

Ein andres Beispiel sind Kampfspiele oder gymnastische Spiele. Kampfspiele, mögen sie nun zwischen Menschen, oder zwischen Menschen und Thieren, oder zwischen Thieren stattfinden, sollen ebenso wie gymnastische Spiele der Naturschönheit der Kämpfenden oder Turnenden ein geeignetes Feld zur Vorführung ihrer Kraft und Gewandtheit geben; sie sollen die Schönheit der Körperbewegungen, die imponirende Kraft der athletischen Muskelstärke und die Leichtigkeit und Grazie in der Ueberwindung der Schwierigkeiten veranschaulichen. Die Gefahr der Beschädigung oder der Verunglückung muss durch die Geschicklichkeit der Ausführenden oder anderweitige Vorkehrungen nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen sein, wenn die Zuschauer eine rein ästhetische Befriedigung an den Spielen haben sollen. Sowie die Gefahr in den Vordergrund tritt, hört für den normalen Zuschauer die Möglichkeit auf, die Schaustellung mit rein ästhetischen Scheingefühlen zu verfolgen, und der Reiz des realen Mitgefühls an dem Ehrgeiz, dem Kampftrieb und der Mordgier der Kämpfer, oder der Reiz der Beklemmung vor dem vielleicht zu erwartenden Unglück raubt dem ästhetischen Interesse seinen Platz im Bewusstsein. Deshalb sind Gladiatorenkämpfe, Kämpfe zwischen Menschen und reissenden Thieren*), Stiergefechte, Hahnenkämpfe und halsbrecherische Akrobaten-Künste unästhetisch, und zwar um so unästhetischer, je mehr sie dazu angethan sind, durch Erweckung realer Gefühle dem Aufkommen ästhetischer Scheingefühle den Raum zu verlegen; auf den Gipfel der Schönheitswidrigkeit gelangen sie, wo die blutdürstige Mordgier der Kämpfer, die Todesangst und das röchelnde Verenden der Opfer allein noch das Interesse der Zuschauer gefangen nimmt.

Wenn in diesen Beispielen der Fehler schon in der Veranstaltung

*) Selbst die Schaustellung der Dressur wilder Thiere ist nur dann ästhetisch statthaft, wenn man den zweifellosen Eindruck empfängt, dass der Mensch durch ein Freundschaftsverhältniss zu den Thieren ausser Gefahr gesetzt ist, aber unzulässig, wo die blosse Furcht der Bestien vor der Züchtigung dem Menschen zur Deckung dienen soll.

liegt, durch welche die Gefühle erregt werden, so kann in andern Fällen der Fehler ausschliesslich in dem Mangel an ästhetischer Anlage und Bildung in den Zuschauern liegen, so z. B. wenn einem bei der Betrachtung eines Stilllebens von Esswaaren vor Appetit das Wasser im Munde zusammenläuft, oder wenn jemand die Abbildung nackter Frauengestalten in einer Gemäldegalerie aufsucht, um seine geschlechtliche Sinnlichkeit aufzuregen, oder wenn ein Balletbesucher aus demselben Grunde nur erste Reihe des Sperrsitzes wählt. Wenn in den vorher erörterten Beispielen ein Naturschönes oder unfreies Schönes sich der ästhetischen Auffassung entzog, weil es den Beschauer nicht zur Abstraktion des ästhetischen Scheins von der ihn tragenden Realität gelangen liess, so wird in diesen letzten Beispielen der ästhetische Schein als solcher dazu gemissbraucht, um sich durch dessen Beziehung auf eine wenn auch bloss fingirte Realität reale Gefühlserregungen zu verschaffen. Wo dieser Missbrauch aus Mangel an Bildung und Verständniss für die Eigenthümlichkeit der ästhetischen Auffassung entspringt (wie bei dem jungen Bauern, der zwar durch die Tiziansche Venus an seine Liebste erinnert wird, aber der letzteren den Vorzug zuerkennt, weil er sie zugleich abdrücken könne), da hat die Verwechselung der realen und Scheingefühle etwas Harmloses, weil Unwillkürliches, und sie kann komisch wirken, wenn z. B. der scenische Schein beim Neuling reale Gefühle des Hasses und der Vorliebe für die Handelnden erweckt und sich in thätlichen Aeusserungen Luft macht. Welcher Jüngling hätte so ganz und gar der Versuchung widerstanden, die tragische Heldin einer herumziehenden Provinzialbühne wegen ihrer überzeugenden Deklamation tugendhafter Phrasen für edler und unschuldiger zu halten als die muntre Liebhaberin, und eher für die erstere im Stillen zu schwärmen, wenn auch die letztere ihm reizender erscheinen mochte?

Aehnlich wie mit den Gefühlen des Zuschauers ist es mit denen des darstellenden oder schaffenden Künstlers; wie bei der Perception, so auch bei der Reproduktion oder Produktion des Schönen wird die ästhetische Freiheit und Reinheit der Stimmung gefährdet, wenn an Stelle von ästhetischen Scheingefühlen reale Gefühle treten. Es ist bekannt, dass Dichter und Komponisten selbst dann, wenn sie ihre eigenen realen Gefühlserlebnisse zum Inhalt der künstlerischen Objektivation nehmen, doch erst die Periode der leidenschaftlichen Gefühlserregung überwunden haben müssen, bevor sie die volle Freiheit in der Beherrschung der künstlerischen Darstellungsmittel und für die künstlerische Umgestaltung und Idealisirung der eigenen Erlebnisse erreichen können; der reale Affekt muss verraucht sein und nur die Erinnerung an die innere Erfahrung mit einem abgedämpften Gefühlstimbre, das sich der Scheinempfindung sehr nähert, wenn nicht gar mit ihr zusammenfällt, darf übrig geblieben sein. Ebenso wird man vom Schauspieler sagen dürfen, dass er die Leidenschaften, welche er an sich selbst erfahren hat, besser wird darstellen können, als solche, deren Ausdruck er nur an andern beobachtet hat; aber weder wird ein zorniger Schauspieler im Augenblick des Affekts am besten den Zorn darstellen, noch ein leidenschaftlich Verliebter am vollendetsten

eine Liebesscene mit seiner Geliebten spielen. Allerdings ist grade in der Mimik, wo die eigenen Geberden und Sprachbewegungen das Mittel des Ausdrucks bilden, die körperliche Beziehung zwischen den Ausdrucksmitteln und dem Centralorgan der Gefühle sehr viel enger als in irgend einer andern Kunst.

Wenn man allgemein sagen kann, dass die ästhetischen Scheingefühle eine gewisse Tendenz zur sympathischen Miterregung der entsprechenden realen Gefühle haben, welche mit ihrer Intensität wächst, so muss man anerkennen, dass diese Tendenz sich stärker im produktiven Künstler als im receptiven Zuschauer bethätigen muss, weil in ihm die ästhetischen Scheingefühle, welche stark genug sein müssen zur Bestimmung der Produktion, durch den producirten ästhetischen Schein nochmals eine rückwirkende Verstärkung erfahren. In keiner Kunst aber ist diese rückwirkende Verstärkung der produktiven ästhetischen Scheingefühle mächtiger als in der Mimik. Die Versuche an Somnambülen beweisen, dass die Aufnöthigung einer bestimmten Geberde den Centralorganen nicht nur die Tendenz zur Vervollständigung dieser Geberde durch korrelative mimische Beihülfen giebt, sondern auch die Tendenz, Reden und Handlungen im Sinne der aufgenöthigten Geberde durchzuführen, woraus man auf eine reale Gefühlserregung schliessen muss. Daraus folgt mit einiger Wahrscheinlichkeit, dass jede charakteristische Geberde auch im wachen Zustand im Centralorgan die Tendenz zur realen Gefühlserregung auslösen wird, und dass nur die reflexhemmenden Ströme aus dem höchsten Centrum des wachen Bewusstseins für gewöhnlich die Verwirklichung dieser Tendenz verhindern. Der Schauspieler, der sich ganz in seine Rolle hineinlegt und zeitweilig in ihr aufgeht, hat diese Hemmungsströme aus dem höchsten Willkürcentrum insoweit zu depotenziren, als sie seiner Kunstleistung hindernd im Wege stehen; er erreicht nur dadurch die vollständige Totalität der Geberdensprache und des sprachlichen Ausdrucksvermögens, dass er den ästhetischen Scheingefühlen den Uebergriff in das Gebiet der realen Gefühle möglichst erleichtert. Insbesondre sind nur auf diesem Wege Wirkungen zu erzielen, welche nicht willkürlichen Muskelbewegungen unterworfen sind, z. B. das Erröthen, Erblassen, Weinen; andre Ausdrucksmittel, die zwar äusserlich durch willkürliche Bewegungen nachzuahmen sind, erhalten doch erst auf diesem Wege ihre volle Natürlichkeit, z. B. das Lachen und Schluchzen.

Ohne diese Fähigkeit, die ästhetischen Scheingefühle in's reale Gefühlsleben übergreifen und hierdurch körperliche halb unwillkürliche Wirkungen als mimische Ausdrucksmittel auslösen zu lassen, dürfte kein Schauspieler in seinem Beruf das Höchste erreichen; wer von vorn herein sich bloss auf mechanische Nachahmung des an Andren Beobachteten, auf Spiegelstudien und reflektirende Kombination legt, der wird vielleicht ein geachteter „denkender Schauspieler“, eine werthvolle Stütze des Repertoirs und ein tüchtiger Regisseur werden können, aber niemals ein Schauspieler ersten Ranges. Die geniale Unmittelbarkeit der mimischen Produktion von innen heraus durch Uebergriffe in's reale Gefühlsleben, d. h. durch leidenschaftliches Hinein-

legen und Hineinfühlen in die Rolle ist unerlässliche Bedingung für den grossen Mimen, aber doch auch nur als Durchgangspunkt, so lange er Anfänger ist und die vollkommene Herrschaft über seine Kunst noch nicht errungen hat. Wer sein Leben lang auf diesem Standpunkte verharrt, der kann als genialer Künstler von hinreissender Verve bewundert werden, aber indem er den Ernst in das Spiel hineinzieht, reibt er sich selbst auf, erschöpft vorzeitig seine Kräfte, erniedrigt seine Leistung zum Naturprodukt seiner emotionellen Erregbarkeit und entbehrt der idealen Freiheit des ächten Künstlers. Die Masse der Zuschauer mag die mimische Leistung als reinen ästhetischen Schein auffassen, und glauben, dass der Künstler sie ebenso aus rein ästhetischen Scheingefühlen herausgestalte, wie sie in ihnen nur ästhetische Scheingefühle auslöst; der ächte Kunstkenner wird doch die Wirkung des „Theaterbluts" von der Hoheit wahren Künstlerthums zu unterscheiden wissen und sich von dem genialen und berühmten Mimen enttäuscht abkehren und nach reineren Kunstgenüssen sehnen.

Das Uebergreifenlassen der Scheingefühle in's Gebiet der realen Gefühle darf für den wahren Künstler, ganz ebenso wie die Beobachtung der Menschen und das Spiegelstudium, nur Durchgangspunkt sein, nur vorübergehendes Mittel, um von innen her dahinter zu kommen, wie es gemacht wird; durch mehrjährige mimische Bethätigung in dieser Lehrzeit muss er zu der Meisterschaft gelangen, dass er die übergreifende Erregung realer Gefühle entbehren und ausschalten kann, und dass die ästhetischen Scheingefühle in Verbindung mit dem Willen der mimischen Aktion genügen, um die entsprechenden Geberden auszulösen. Erst wenn er dahin gelangt ist, hat er sich von seiner Naturgrundlage so weit als möglich unabhängig gemacht und jenen Gipfel der Kunst erklommen, von dem aus er mit voller Freiheit der Herrschaft über alle mimischen Ausdrucksmittel schaltet, während er selbst im klaren Aether der reinen ästhetischen Idealität verharrt und frei schwebend über seiner Rolle steht, anstatt mit seiner realen Persönlichkeit sich in dieselbe zu verlieren und in ihr zu versinken. So erst ist die Durchführung der Rolle für ihn ein „Spiel" im höchsten künstlerischen Sinne des Worts, während sie für den denkenden Künstler eine zusammengequälte Mühewaltung, für das naturalistische Genie eine ernste Arbeit und eine nervenzerrüttende gewaltsame Selbstversetzung aus seiner Persönlichkeit heraus in eine andre ist. Eine solche ideale Meisterschaft winkt aber nur demjenigen, der die geniale Naturanlage mit ästhetischer Durchbildung, unablässigem fleissigem Studium und denkender Künstlerschaft vereinigt, also weder die Miterregung realer Gefühle als Durchgangspunkt verschmäht, noch auch in ihr als dem letzten Ziel seiner Kunst stecken bleibt. —

Wenn die Verwechselung oder Vermengung der ästhetischen Scheingefühle mit den realen Gefühlen nur da Platz greifen kann, wo die Voraussetzung oder der Anspruch besteht, im Gebiet des Schönen zu sein, so kann die umgekehrte Verwechselung oder Vermengung nur da eintreten, wo man sich im Gebiet des realen Lebens bewegt, also auch das Recht hat, reale Gefühle zu erwarten und die Pflicht hat, mit der Münze realer Gefühle zu zahlen. Die ästhetischen

Scheingefühle sind an und für sich ebensowenig unwahr zu nennen, wie der ästhetische Schein, aber doch nur deshalb nicht, weil und insofern sie keinen Anspruch darauf machen, realistisch wahr zu sein, d. h. einer Realität zu entsprechen. Aber wie der ästhetische Schein zur Täuschung gemissbraucht werden kann, wenn er sich an Stelle einer Realität darbietet und für solche ausgegeben wird, so auch die ästhetischen Scheingefühle. Die Gefahr ist bei letzteren ungleich grösser als bei ersteren; denn den ästhetischen Schein kann man wohl mit Absicht zur Täuschung Andrer missbrauchen, aber doch nur in ganz besonderen Ausnahmefällen, — die ästhetischen Scheingefühle können aber durch unwillkürliche Selbsttäuschung für reale Gefühle genommen werden und können dadurch das ganze Leben eines Menschen oder doch breite Gebiete desselben unwahr machen. Bei den konditionalen Scheingefühlen des praktischen Motivationsprocesses liegt diese Gefahr nicht vor, weil sie sich nur hypothetisch auf eine eventuelle Realität beziehen und im Durchschnitt doch zu abstrakt und blass sind, um mit gegenwärtigen, aktuellen realen Gefühlen verwechselt zu werden; bei den ästhetischen Scheingefühlen ist die Gefahr viel grösser, weil sie sich auf eine in voller konkreter Lebendigkeit gegebene Anschauung beziehen, welche als aktuell gegenwärtige percipirt wird. Im ersteren Falle wird die Gegenwärtigkeit der repräsentativen Vorstellung gar nicht beachtet, weil sie nur als Repräsentant einer als vergangen oder zukünftig gewussten Realität fungirt, im letzteren Falle fehlt solche Beziehung auf eine nicht gegenwärtige Realität, und statt dessen kann entweder die lebendige Aktualität des ästhetischen Scheins selbst sich die Stelle einer Realität anmaassen, oder aber der von der Naturwirklichkeit abgelöste ästhetische Schein und seine ideale Gefühlswirkung mit der ihn tragenden Naturwirklichkeit selbst und ihrer realen Gefühlswirkung verwechselt werden.

Wie schon bemerkt, haben die ästhetischen Scheingefühle, je lebhafter sie sind, desto mehr die Neigung, in die Sphäre des realen Gefühlslebens überzugreifen, und diese Uebergriffe können so stark werden, dass sie auch da, wo der Betroffene vor der Verwechselung des ästhetischen Scheins mit der Wirklichkeit bewahrt ist, doch die heisse Sehnsucht danach erzeugen, den ästhetischen Schein durch die Wirklichkeit ersetzen zu können. Der symbolische Typus dieses Vorganges ist die Mythe von Pygmalion. Auch der poetische Phantasieschein erregt in Hörern oder Lesern, die sich enthusiastisch in ihn versenken, und noch mehr in dem Dichter selbst, gar leicht Uebergriffe aus den ästhetischen Scheingefühlen in die realen Gefühle; wie oft ist der Dichter in die Heldinnen seiner Phantasie mehr oder weniger reell verliebt, und wie vielen Lesern hat Goethes Werther das Koncept ihres realen Gefühlslebens verrückt! Auch bei der Musik können wir diese Uebergriffe beobachten, denn auf ihnen ruht die anfeuernde, kriegerisch begeisternde, wie die schmelzende, Thränen lösende Macht der Musik. Ohne diese Uebergriffe wäre der Gebrauch oder Missbrauch der Künste zu tendenziösen, ausserästhetischen Zwecken des praktischen Lebens, z. B. zur Entflammung des Patriotismus oder des Freiheits-Enthusiasmus oder der religiösen Begeisterung gar nicht

zu erklären, denn die bloss idealen Scheingefühle würden so wenig zu bestimmten Handlungen motiviren, wie wir uns durch dieselben gedrungen fühlen, in die dramatische Aktion auf der Bühne einzugreifen. Alle praktischen Folgewirkungen der Kunst, sowohl die segensreichen wie die schädlichen, sowohl die geistigen wie die leiblichen, sowohl die moralischen wie die unmoralischen und moralisch indifferenten, werden erst ermöglicht durch das Uebergreifen der ästhetischen Scheingefühle über ihre Grenze und die indirekte Miterregung realer Gefühle.

Am leichtesten kann diese Vermengung da unbemerkt bleiben, wo die Realität, auf welche sich das Gefühl bezieht, selbst keine sinnlich wahrnehmbare, sondern eine nur durch eine subjektive Idee zu erfassende ist, z. B. Vaterland, Gott und dergleichen; deshalb sind auch bei der patriotischen und religiösen Kunst diese Uebergriffe sehr gewöhnlich, so gewöhnlich, dass sie kaum noch als ausserästhetisch, als Grenzüberschreitungen des ästhetischen Gebiets beachtet werden. In dem Maasse aber, als diese Uebergriffe gewöhnlicher sind, liegt auch die Gefahr nahe, dass anstatt realer Gefühle des praktischen Patriotismus oder der religiösen Andacht, Erbauung und Hingebung die entsprechenden ästhetischen Scheingefühle eintreten, und diese Gefahr wird besonders dringlich, wenn bei der Feier patriotischer Feste oder religiöser Kultushandlungen die Kunst zur Verherrlichung mit herangezogen wird, um von den Uebergriffen der erregten ästhetischen Scheingefühle für die realen Zwecke Nutzen zu ziehen. Denn wenn absichtlich die Wirkung des ästhetischen Scheins als tendenziöser Vorspann für die reale Gefülserregung angestellt wird, so liegt es nicht so fern, dass auch solche Theilnehmer, bei welchen die realen patriotischen oder religiösen Gefühle nur schwach oder gar nicht vertreten sind, sich einbilden, dieselben zu haben, indem sie die in ihnen erweckten ästhetischen Scheingefühle schon für solche ansehen. Der Nutzen dieser Vermengung besteht darin, dass die realen patriotischen und religiösen Gefühle eine Allgemeinheit zu besitzen scheinen, welche das Imposante ihrer Macht erhöht und dadurch die Einzelnen fester an sie bindet; das Bedenkliche liegt aber darin, dass einerseits die Pflege der realen Gefühle (z. B. in der Religion) vernachlässigt und verfälscht wird, und dass andrerseits (z. B. im Patriotismus) die Macht der vorausgesetzten Gefühle versagt, wo sie auf die ernste Probe anhaltender Opferwilligkeit gestellt wird. Deshalb ist besonders bei den religiösen Gefühlen auf eine strenge Sonderung der realen und der Schein-Gefühle, d. h. des Kultus und der religiösen Kunst-Uebung zu sehen, wie ich schon anderwärts ausgeführt habe („Die Religion des Geistes“ S. 36—44); denn grade bei der Religion, wo es sich um das Tiefste und Wahrste des menschlichen Gemüthslebens handelt, ist eine Selbsttäuschung mit ästhetischen Scheingefühlen doppelt gefährlich, weil die letzteren der praktischen Motivationskraft ermangeln, welche von den realen religiösen Gefühlen mit Recht im höchsten Maasse erwartet wird.

Bei der Poesie, wo die reale Ursache des ästhetischen Scheins auf das vermittelnde Wort zusammengeschrumpft ist, bei der Musik,

wo sie in Schafdärmen, Kalbfellen, Holz, Blech und Armbewegungen oder Brustmuskelbewegungen gesucht werden muss, oder bei der bildenden Kunst, wo sie in Stein oder Leinewand besteht, fehlt jede Versuchung, die ästhetischen Scheingefühle auf die dem ästhetischen Schein zu Grunde liegende dingliche Realität zu beziehen, und es bliebe nur übrig, dieselben direkt auf die vorausgesetzten übersinnlichen Realitäten zu beziehen, welche in dem ästhetischen Schein ihre Darstellung finden (Vaterland, Gott, Jungfrau Maria u. s. w.). Die Mimik ist die einzige freie Kunst, bei welcher naturschöne Personen als tragendes Material des ästhetischen Bewegungsscheins fungiren, und darum tritt hier bereits die Möglichkeit ein, die ästhetischen Scheingefühle, welche sie durch ihre Kunstleistungen erweckt haben, missverständlich auf die realen Personen zu beziehen, wobei die übergreifende Erregung entsprechender realer Gefühle als ein die Gesammtheit der ästhetischen Scheingefühle zu sich nachziehendes und in sich aufsaugendes Bindeglied dient. So erklärt es sich, dass Schauspieler, Sänger und Tänzer beiderlei Geschlechts den Nimbus der durch ihre Kunstleistungen erweckten Scheingefühle so leicht auch ihrer Person ums Haupt flechten, und dass sie als Menschen soviel von dem entleihen, was sie als Künstler gelten. Ganz besonders gilt diess für ihre Fähigkeit, Liebesgefühle zu erwecken, weil das in jedem normalen Menschen vorhandene und nicht in allen befriedigte Liebebedürfniss auf der Grundlage latenter Sinnlichkeit sehnsüchtig nach Gegenständen zur Anknüpfung für die Träume erotischer Phantasien ausspäht, und sich gar leicht überredet, in den die ästhetische Phantasie entflammenden Gestalten auch solche gefunden zu haben, welche geeignet sind, dem realen Liebebedürfniss in idealischer Weise zu genügen. Nur in dieser Verwechselung von realen und Scheingefühlen liegt die Entschuldigung für die unglaublichen Nachstellungen, deren sich die mimischen Lieblinge des Publikums auch in ihrem Privatleben zu erfreuen oder zu erwehren haben.

Nun kann aber auch der Fall eintreten, dass der Schauspieler von der Möglichkeit dieser Verwechselung Nutzen zieht, d. h. den ästhetischen Schein der Verliebtheit im Leben mit den ihm von der Bühne geläufigen Ausdrucksmitteln vorspielt und dadurch absichtlich täuscht, um auf Grund des Glaubens an seine Liebe seiner Sinnlichkeit eine wohlfeile Befriedigung zu verschaffen. Dieser Missbrauch des erregten Irrthums in dem Opfer ist auch dann einfacher Betrug, wenn das Opfer sich dazu gedrängt hat; die Sache liegt aber anders, wenn der Künstler durch die persönliche Erscheinung und die reale Gefühlserregung der ihm entgegenkommenden Person seine Phantasie entflammen lässt, sich in der ihm geläufigen Weise in das Gefühl gegen diese Person hineindenkt und hineinlebt, den Wunsch hegt, dass diese seine ästhetischen Scheingefühle reale Gefühle sein möchten, und weil er keine vorgezeichnete, sondern eine selbst gedichtete Rolle spielt, sich in die Selbsttäuschung wiegt, dass seine momentanen Gefühle reale seien. Je lebhafter die Phantasie des Mimen ist, d. h. je mehr dichterische Veranlagung er zugleich besitzt, und je stärker seine Sinnlichkeit im Allgemeinen ist, desto leichter wird er in diese

Selbsttäuschung verfallen, auch unabhängig davon, ob die bezügliche Person ihm von selbst entgegenkommt, wofern dieselbe nur ihrer Erscheinung und ihrem Wesen nach geeignet ist, die Phantasie zur Ausmalung erotischer Situationen und der von denselben erhofften Freuden anzuregen.

In ganz ähnlicher Lage befinden sich Dichter, bei welchen zwar die Vorspiegelung des mimischen Scheins der Gefühle weniger virtuos ausgebildet ist, deren Phantasie aber desto geübter und bereiter zur Ausmalung von Liebesverhältnissen ist, und welche zum Ersatz für die gröberen mimischen Ausdrucksmittel über feinere Verführungskünste verfügen, die bei zarter besaiteten Frauenherzen ihrer Wirkung noch sicherer sind. Jeder literarisch Bewanderte weiss, dass Dichter sehr oft die Anregung zu den glühendsten und innigsten Liebesliedern von Personen empfangen haben, zu denen sie in gar keinem oder doch rein freundschaftlichem Verhältniss standen; aber trotzdem dürfte es der weiblichen Eitelkeit sehr schwer fallen, von dieser abstrakten Kenntniss auch dann keine Ausnahme zu statuiren, wenn ein Dichter ihr derartige lyrische Ergiessungen mittheilt, welche ersichtlich durch den Verkehr mit ihr hervorgerufen sind. Auch ohne dieses Hilfsmittel des direkten Ansingens kann ein Dichter durch den blossen Schwung seiner Phantasie in Verbindung mit der ihm eigenen Beherrschung der Sprache Wirkungen auf weibliche Herzen ausüben, wie sie Othello durch die schlichten Referate über seine Kriegserlebnisse auf Desdemona hervorbrachte, und kann leicht den Schein einer realen Herzensgluth hervorzaubern, welcher selten ganz seine Wirkung verfehlt. So ist es kein Wunder, dass die meisten Dichter, zumal wenn ihre Phantasie unter dem Sporn einer kräftigen Sinnlichkeit stand, sich in ihrer Jugend in einer fortwährenden Täuschung über den wirklichen Zustand ihres Herzens befanden, indem sie poetische Anempfindungen für reale Gefühle nahmen; das rasche Entschwinden der Scheingefühle, sei es beim aufgezwungenen Wechsel der Situation, sei es nach Erschöpfung der von der Phantasie aus dem Verhältniss zu ziehenden Nahrung, erklärt dann den äusserlich oft ganz unmotivirten Abbruch und den Schein der Unbeständigkeit und Herzlosigkeit. Ob es im besonderen Falle nicht noch herzloser gewesen wäre, den eingesehenen Irrthum aus Mitleid oder Ehrenhaftigkeit fortzuspinnen, ist nicht allgemein festzustellen; wirkliche Herzlosigkeit lässt sich nur dann behaupten, wenn vor lauter Abwechselung einander ablösender Phantasieverhältnisse ohne tiefere reale Gefühlsbetheiligung nicht bloss das Herz leer und die wahre Liebe ungenossen bleibt, sondern auch die Erfahrungen über die mehrfach stattgehabte Verwechselung fruchtlos bleiben und nicht von dem leichtsinnigen Brechen immer neuer Herzen abzuhalten vermögen.

Im Allgemeinen kann man allerdings sagen, dass solche phantasiemässige dichterische Veranlagung eine sehr gefährliche Mitgift fürs Leben ist, weil sie durch zu rasches Durchjagen aller Phasen eines Liebesverhältnisses in jedem Falle die reale Gemüths-Vertiefung desselben erschwert und in einer rasch aufeinander folgenden Reihe von Scheinverhältnissen den Individualfond der Liebefähigkeit in lauter

Platzpatronen verpufft. Deshalb hat nicht bloss jeder Dichter und Schauspieler, sondern jeder Mensch mit dichterischer und schauspielerischer Veranlagung nicht bloss aus sittlichen Gründen sich vor solchen Scheinverhältnissen zu hüten, sondern auch im wohlverstandenen Interesse seines eigenen Lebensglücks; leider fällt nur diese Lehre fast immer auf unfruchtbaren Boden, weil während des Bestehens der Verwechselung auch der gute Glaube zu bestehen pflegt, dass es sich in diesem Falle wenigstens nicht um eine solche Verwechselung, sondern um wahrhaft reale Gefühle handle. Da sich beglaubigte Beispiele von gleichzeitigen Doppellieben fast ausschliesslich bei Dichtern finden, bei welchen man allen Grund hat, die fragliche Verwechselung zu vermuthen, so ist es wohl möglich, dass alle Doppelliebe bei Männern (denn bei Frauen ist sie überhaupt ausgeschlossen) nicht eine Zwiespältigkeit des realen Gefühlslebens und noch weniger eine durch gleichzeitige Vielseitigkeit überlegene Liebesfähigkeit beweist, sondern nur eine Selbsttäuschung und eine Zwiespältigkeit der ästhetischen Scheingefühle des Phantasielebens. —

In der Liebe mischen sich bereits sympathische mit reaktiven Gefühlen, insofern einerseits nichts so sehr liebeerweckend und liebesteigernd wirkt als die vorausgesetzte Liebe des andern Theils und das Mitgefühl mit derselben, andrerseits aber doch die Liebe zunächst ein reaktives Gefühl gegen die anderweitige Beschaffenheit des Liebreizenden und Liebenswürdigen ist. Nun stehen aber, wie schon oben bemerkt, die sympathischen realen Gefühle den ästhetischen Scheingefühlen um vieles näher als die reaktiven realen Gefühle, weil sie weniger intensiv sind und weil bei ihnen eine fiktive Selbstversetzung, eine Projektion des in der eignen Seele geweckten Mitgefühls in die Seele des Fühlenden hinein, stattfindet, also hier das reale subjektive Nachbild übersprungen, bloss als Repräsentant des Urbilds aufgefasst, und nicht auf das eigne unmittelbar fühlende Subjekt, sondern auf das fremde, durch sein Gefühl dieses Mitgefühl erweckende Subjekt bezogen wird. Wie der Blinde sein Gefühl in der Spitze des tastenden Stabes zu haben glaubt, so der Mitfühlende in den unsichtbaren Fühlfäden, die er in die Seele des sein Mitgefühl Erregenden hinüberstreckt, so dass er in seinem eigenen Gefühlszustand unmittelbar den des Andern zu erfassen glaubt. Während die realen reaktiven Gefühle zunächst als Maassstäbe des eigenen subjektiven Gefühlszustands aufgefasst werden, werden die realen sympathischen Gefühle sogleich als Maassstäbe eines fremden Zustands gedeutet; das eigne Gefühl wird also nicht als das genommen, was es unmittelbar ist, sondern nach dem, was es über das Objekt anzeigt. Dasselbe geschieht aber auch in den ästhetischen Scheingefühlen; sie werden nicht als Symptome für den eigenen Zustand des Subjekts, sondern als solche für die durch sie mittelbar percipirte Beschaffenheit des Objekts interpretirt.

Bei reaktiven Scheingefühlen ist diese Vermittelung eine mehr indirekte, sie zeigen nur die Beschaffenheit des Objekts als eines gefühlserregenden an, wobei zunächst dahin gestellt bleibt, ob diese Erregungsfähigkeit in einer körperlichen oder geistigen, einer charakterologischen, intellektuellen oder Gemüths-Beschaffenheit, in einer blossen

Anlage oder in einer Funktion (und in welcher Art von Funktion) ihren Sitz hat. Bei sympathischen Scheingefühlen aber fällt der Gefühlszustand des mitfühlenden Beschauers mit dem Gefühlszustand seines Objekts der Art nach zusammen; der erstere schaut den in ihm erregten Gefühlszustand in das letztere hinein, und glaubt ihn unmittelbar aus diesen heraus zu percipiren. Während die Verwechselung und Vermengung von reaktiven realen Gefühlen und reaktiven Scheingefühlen durch das verschiedene Verhalten des Subjekts in der Deutung seines Gefühlszustandes in Bezug auf das Objekt in beiden Fällen immerhin erschwert ist, — während die Verwechselung von reaktiven realen Gefühlen und sympathischen Scheingefühlen so wie von sympathischen realen Gefühlen und reaktiven Scheingefühlen durch die Heterogeneïtät des Inhalts für gewöhnlich nahezu ausgeschlossen erscheint, ist die Verwechselung und Vermengung von sympathischen realen und Scheingefühlen durch die Identität des Inhalts und das gleichmässige Verhalten des Subjekts in der Deutung und Projektion seines Gefühlszustandes in das Objekt ungemein erleichtert. Demgemäss sehen wir auch in der Erfahrung, dass nirgends so schwer zwischen realen und Scheingefühlen eine scharfe Grenze zu ziehen ist, als auf dem Gebiet der sympathischen Gefühle.

Wo man es mit einem starken entschiedenen Mitleid zu thun hat, das durch Handlungen seine Motivationskraft erweist, kann natürlich kein Zweifel bestehen; aber ein solches ist nicht eben allzuhäufig, wenigstens bedarf es der sinnlichen Anschauung eines ungewöhnlichen Leids, um es Fremden gegenüber mit Sicherheit zu erzeugen, oder es bedarf anderweitiger gemüthlicher oder sittlicher Gefühle, welche das Zustandekommen realen Mitleids erleichtern, wie Liebe, Dankbarkeit, Pietät, Patriotismus, Pflichtgefühl, Grossmuth, solidarische Gemeinschaft in Familie, Landsmannschaft, Konfession u. s. w. Wo das Mitgefühl rein auf sich selbst angewiesen ist, da wird es sich selten über ein ästhetisches Scheingefühl erheben, das als solches motivationsunkräftig bleibt; ja sogar, wo man genöthigt ist, das Leid mit anzusehen, ohne helfen oder dem Anblick entfliehen zu können, da wird man gegen die Unlust des Mitleids sich nicht besser wehren können, als indem man den Vorgang als blosses Schauspiel, als ästhetischen Schein abgelöst von der Realität, betrachtet. Diese Kunst üben aber unwillkürlich auch solche aus, die zwar helfen könnten, aber aus Selbstsucht und Mangel an Opferbereitschaft nicht helfen wollen; es ist die bequemste und allgemein geübte Art, sich mit dem überall uns umgebenden Elend des Daseins und Jammer des Lebens abzufinden. Hat man sich erst darauf eingeübt, die Unlust des Mitleids durch Abschwächung desselben in ein blosses Scheingefühl abzustumpfen und sich vom Halse zu schaffen, so hat man nicht bloss keinen Grund mehr, dem Anblick der Leiden, die man nicht abstellen kann, aus dem Wege zu gehen, sondern man kann nun unbehelligt von der Unlust des Mitleids dem ästhetischen Reiz des von der Wirklichkeit abgezogenen ästhetischen Scheins sich hingeben, und die im Mitleid enthaltenen Lustmomente ungestört auf sich wirken lassen, welche in der Kontrastlust der eigenen Leidfreiheit und in der Erregung der

Grausamkeitswollust bestehen. Letztere wird natürlich in diesem Falle auch nur als ästhetisches Scheingefühl erregt; hat sich aber der Mensch erst einmal an den Genuss der Grausamkeitswollust im ästhetischen Schein derart gewöhnt, dass die Lust dieses Bestandtheils für sich allein die Unlust des Mitleids überwiegt, dann kann er auch die Ablösung des ästhetischen Scheins von der Wirklichkeit wieder fallen lassen und sich an die Wirklichkeit selbst halten.

So führt der Kultus des Mitgefühls durch die in ihm liegende Tendenz zur Verwechselung von realen und Scheingefühlen zu einer stufenweisen Anzüchtung der realen Grausamkeitswollust, um deren willen schliesslich auch die Unlust des realen Mitleids mit in den Kauf genommen wird, d. h. zur Anzüchtung des bösartigsten, teuflischen Auswuchses in der menschlichen Natur. Diese Verirrung in moralische Depravation tritt um so leichter ein, je grösser die Rolle ist, welche das Mitgefühl im Motivationsprocess eines Individuums spielt, je mehr dessen Pflege durch Sitte und herrschende Moraltheorie begünstigt wird, und je mehr durch schlechte Kunstprodukte das ästhetische Mitgefühl zur Rührseligkeit, Thränenschwelgerei und körperlichen und geistigen Marterwollust korrumpirt ist. Der Schutz gegen diese Entartungsgefahr liegt neben der erforderlichen Berichtigung der Moraltheorien und der Beseitigung ungesunder Kunstprodukte in der Aufklärung über den principiellen Unterschied zwischen realen und ästhetischen Scheingefühlen und in der Uebung ihrer strengen Sonderung. Dieselben Damen, welche sich in einem Rührstück so recht mit innigstem Behagen satt weinen, d. h. ihr ästhetisches Scheinmitleid in's Gebiet des realen Mitleids übergreifen lassen, die sind es auch, die im Kaffeekränzchen mit dem innigsten Behagen die Leiden ihrer Mitmenschen bis in's Kleinste durchklatschen, ohne an eine Abhilfe auch nur im Traum zu denken, d. h. statt mit gefordertem realem Mitgefühl mit ästhetischem Scheingefühl Zahlung leisten*). —

Eine einseitige Moraltheorie kann nicht bloss durch Ueberschätzung des Mitgefühls einer Verwechselung und Vermengung von realen und ästhetischen Scheingefühlen Vorschub leisten, sondern in fast noch höherem Grade als ästhetische Moral, d. h. entweder abstrakt genommen als Moral des Geschmacks, oder möglichst konkret verstanden als Moral einer künstlerischen Ausgestaltung des eignen Lebens**). Die Geschmacksmoral beruht auf der Gefälligkeit und Missfälligkeit der Erscheinung und kommt deshalb gar leicht dazu, den sittlichen Werth nach der Erscheinung als solchen, abgesehen von der in ihr steckenden Realität, d. h. nach dem ästhetischen Schein zu bemessen. Sobald der Mensch sich aber hauptsächlich darum bemüht, den ästhetischen Schein seines Auftretens, Benehmens und Gebahrens gefällig zu gestalten, so versäumt er gar leicht über dem Schein das Wesen, über der Schale den Kern, über den Aeusserlichkeiten das Innere, welches sie vorspiegeln. So tritt z. B. die Höflichkeit an Stelle des

---

*) Vgl. hierzu: „Das sittliche Bewusstsein“ 2. Aufl. S. 184—202: „Das Moralprincip des Mitgefühls“. — Ferner „Moderne Probleme“ No. II: „Unsre Stellung zu den Thieren“.

**) Vgl. „Das sittliche Bewusstsein“, 2. Aufl. S. 98—108 u. 134—140.

Zartgefühls, die äusserliche Reservirtheit an Stelle der innerlichen Zurückhaltung, die Würde an Stelle des Stolzes, die Schmeichelei der Rede an Stelle der gewinnenden Artigkeit, die Selbstverkleinerung an Stelle der Bescheidenheit, die konventionelle Lüge an Stelle der rücksichtsvollen Wahrhaftigkeit, das Ceremoniell an Stelle der Achtung und Ehrung fremden Werthes, die Courmacherei an Stelle des ritterlichen Verhaltens gegen das schwache Geschlecht, der prahlerische Prunk an Stelle eines der wirthschaftlichen Lage entsprechenden Komforts, die theatralische Ostentation an Stelle eines muthigen, aber auch seine Grenzen innehaltenden Selbstvertrauens. Auch wenn die Ingredienzien des ästhetischen Scheins der Selbstdarstellung mit noch so feinem Geschmack gemischt und unter Vermeidung alles Einseitigen und Uebertriebenen zu einem harmonischen Gesammteindruck abgestimmt sind, so bleibt doch dieser ganze Schein hohl und leer, so lange es nur auf Gefälligkeit der Erscheinung abgesehen ist und es an jeder tieferen Grundlage innerer Sittlichkeit fehlt. Darum ist die Geschmacksmoral vortrefflich, wo sie als letzte und zarteste Blüthe den Baum der Sittlichkeit schmückt und verfeinert, aber höchst gefährlich, wo sie dessen festen Stamm mit seinem Geäst ersetzen soll.

Denn die Gewöhnung daran, bei allem Thun und Treiben nur auf die Gefälligkeit des von der eignen Person ausgehenden ästhetischen Scheins zu achten, verführt nothwendig dazu, die realen Gefühle, welche im normalen Motivationsprocess das Verhalten bestimmen, zu ästhetischen Scheingefühlen abzudämpfen, welche die Regelung des Scheins nicht nur ebensogut, sondern weit bequemer, affektloser, selbstbeherrschungsvoller, abgeglätteter, harmonischer, anschmiegsamer und wandelbarer bewirken, als die soviel schwerfälligeren realen Gefühle. Wenn die letzteren sammt den Grundsätzen der Vernunftmoral dem Lebenskünstler nicht als eine von vornherein feststehende, in ihrem Bestand unantastbare Grundlage gelten, welche er nur ausschmücken darf, ohne an ihr zu rütteln, dann wird er nothwendig suchen müssen, sich dieses die Anbequemung des ästhetischen Scheins an die gegebenen und wechselnden Verhältnisse erschwerenden Lebensballastes möglichst bald zu entschlagen und nur noch mit ästhetischen Scheingefühlen zu spielen. Das sittliche Gefühl selbst wird ihm dann ebensosehr zu einem ästhetischen Scheingefühl, wie etwa das religiöse oder patriotische, wie die Liebe und das Mitgefühl, das ganze Leben wird zu einem Spiel, in welchem auch er eine Rolle zu spielen hat, und zwar sie möglichst graziös und effektvoll zu spielen wünscht.

Wer die ästhetische Auffassung für die höchste hält und sie namentlich der praktisch-ethischen für überlegen erachtet, der kann gar nicht umhin, diese Auflösung alles Lebensernstes in Spiel, diese Umwandlung aller praktischen Thätigkeit und realen Tüchtigkeit in schauspielerische Virtuosität und diese Verflüchtigung des realen Gefühlslebens in ästhetische Anempfindelei für den höchsten erreichbaren Standpunkt zu erklären, der den Menschen den leichthinlebenden Göttern des Olymps so nahe als überhaupt möglich rückt. Wer hingegen in diesem Verschlingen aller Lebenssphären durch die ästhetische eine Aushöhlung der Realität, eine Verödung und Entleerung des

Lebens von seinem wahren Gehalt erblickt, wer überzeugt ist, dass die so erzielte Fratze der Realität ebensosehr an jeder ernsten Probe zerschellen und ihre nichtige Hohlheit erweisen muss, wie sie an dem Ernst der nüchternen täglichen Arbeit der weitaus grössten Mehrzahl der Menschen ihre thatsächliche Unhaltbarkeit erweist, der wird daraus die Dringlichkeit einer scharfen Abgrenzung der ästhetischen Sphäre von den realen Sphären erkennen und die Nothwendigkeit einsehen, zur Vorzeichnung und Aufrechterhaltung dieser Grenze den Unterschied zwischen ästhetischem Schein und Realität einerseits und zwischen ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen andrerseits sich möglichst klar zu machen. Diese Untersuchung war deshalb weder überflüssig, noch ausserhalb der Grenzen einer Aesthetik fallend, sondern von entscheidender Wichtigkeit für die fundamentale Bestimmung der Grenzen des ästhetischen Gebiets.

c. Die Projektion der ästhetischen Scheingefühle in den Schein.

Wir haben oben gesehen, dass das Abstrahiren des anschauenden oder empfindenden Subjektes von sich selbst und seinem realen Interessenkreise unerlässliche Bedingung für das ästhetische Verhalten ist; dieses Abstrahiren wird aber unmöglich gemacht, wenn reale Gefühle sich unter die ästhetischen Scheingefühle einmengen oder gar dieselben verdrängen, denn die realen Gefühle berühren immer mehr oder weniger den realen Interessenkreis des Subjekts. Nur dadurch, dass die vom ästhetischen Schein hervorgerufenen Gefühle ideale Scheingefühle sind, bleibt die Möglichkeit offen, am Schönen ein „interesseloses Wohlgefallen“ zu haben. Das Schöne ist nicht interesselos im idealen, wohl aber im realen Sinne des Worts; ohne ideales Interesse liesse das Schöne uns so gleichgültig, dass wir uns gar nicht um dasselbe kümmern würden. Die Vereinigung dieser idealen Gefühlserregungen mit der Ausschliessung des realen Interessenkreises ist nun eben durch die ästhetischen Scheingefühle ermöglicht; jede Seite des Gemüths kann vom ästhetischen Schein angeschlagen werden, und doch wird keine von ihm in reale Erregung gesetzt. Alle Modulationen der Stimmungen, Affekte und Leidenschaften können durchlaufen werden, ohne dass an dem realen Gemüthszustand des Hörers etwas geändert wird. — Nur die ideale Scheinhaftigkeit der ästhetischen Anempfindungen macht es möglich, die durch den ästhetischen Schein zu Wege gebrachte Ablösung von aller Realität, auch der des eignen Subjekts, trotz der von ihm hervorgerufenen Gefühlsschwingungen festzuhalten; denn wären die ästhetischen Scheingefühle nicht ideale Scheingefühle, sondern reale Gefühle, so wären sie dermaassen unabtrennbar von der Realität des fühlenden Subjekts, dass das Verschwundensein des letzteren ein Ende hätte, und es sich als reales wieder hervordrängte mit allen seinen realen Lebensinteressen. Auch die ästhetischen Scheingefühle sind mit einem Subjekt untrennbar verknüpft, aber nicht mit dem realen Subjekt, sondern mit einem idealen, fingirten, imaginären Subjekt, einem Schein-Ich, das die in der Luft schwebenden Scheingefühle im Lichte des Bewusstseins gleich-

sam wie einen Schatten hinter sich werfen. Dieses Schein-Ich ist in demselben Sinne bloss der ideale Widerschein oder ästhetische Reflex des realen Subjekts, wie die Scheingefühle es von den entsprechenden wirklichen Gefühlen sind; deshalb ist auch dieses Schein-Ich ebenso ablösbar von der realen Subjektivität des Beschauers wie die Scheingefühle, und die Scheingefühle erscheinen darum nicht weniger als frei in der Luft schwebend, weil sie den Schatten dieses Schein-Ich mit sich führen. Dieser Schatten, dessen sie sich nicht entäussern können, hindert darum auch nicht, dass sie in den ästhetischen Schein hinaus projicirt werden; aber es ist zu beachten, dass ihr Schatten ihnen folgt und mit in's Objekt hinein projicirt wird. Die Ablösung des Schein-Ichs vom realen Subjekt und seine Projektion in's Objekt ist zwar eine Fiktion, aber keine Illusion, eine Dichtung der Phantasie, aber keine Täuschung derselben; eine solche läge erst dann vor, wenn etwas Unmögliches fingirt würde, also z. B. angenommen würde, dass das reale Subjekt als solches in's Objekt projicirt wäre. Das reale Subjekt bleibt jedoch hierbei ganz ausser Betracht; es ist verschwunden in der Perception des ästhetischen Scheins und bis jetzt noch nicht wieder aufgetaucht. Wir haben es hier also auch nicht mit der Illusion einer realen Selbstversetzung des Ich zu thun, sondern vorläufig nur mit der Fiktion einer idealen Selbstversetzung; wer sein ästhetisches Scheingefühl in eine aufsteigende Lerche hineinprojicirt, der befindet sich durchaus nicht in der Illusion, dass er als reales Subjekt wirklich mit der Lerche gen Himmel fliege, sondern er bildet sich nur die völlig durchschaute Fiktion, als ob sein ideales Schein-Ich sich von seinem realen Ich gelöst hätte und mit der Lerche flöge, während ersteres ruhig unten stehen bleibt, aber als solches nicht beachtet wird.

Wie schon bemerkt, sind es insbesondere die sympathischen Scheingefühle, welche durch die Identität ihres Inhalts mit dem seelischen Gehalt des Scheins diese Projektion zu einer ebenso unwillkürlichen als unvermeidlichen machen; alles Schöne, von welchem nur sympathische Scheingefühle erweckt werden, bewirkt deshalb unmittelbar die Illusion, dass die im Beschauer oder Hörer erweckten Gefühle selbst der Inhalt des Scheins seien, während es doch vielmehr die analogen vom Künstler in den Schein hineingelegten Gefühle sind. Diese Künste, welche darum die subjektiven Künste heissen, weil der Künstler keinen andern Inhalt als seinen subjektiven Gefühlsinhalt (natürlich nur von ästhetischen Scheingefühlen) in sie hineingelegt hat (wie Lyrik, Musik, Landschaftsmalerei) sind deshalb diejenigen, vor deren Werken der Auffassende am leichtesten sich seiner Subjektivität entäussert, indem er den in ihm geweckten Gehalt an ästhetischen Scheingefühlen unmittelbar als Inhalt und Eigenthum des Kunstwerks anerkennt, der ihm die Seele nicht bloss „hingerissen“, sondern zugleich auch momentan „entführt“ hat. — Bei den reaktiven Scheingefühlen ist die Selbstversetzung nicht so unmittelbar gegeben; aber auch sie gelten dem Auffassenden nicht als Gefühlswirkungen, welche der Schein in seiner Seele erregt hat, sondern als Hinweise auf die gefühlserregende Macht des Scheins, als Merkzeichen oder Symptome der in

ihm enthaltenen Fähigkeiten, als Vermittler und subjektive Repräsentanten seiner eigenthümlichen wirkungskräftigen Beschaffenheit, seines seelischen Vermögens. Die ästhetische Auffassung überspringt auch hier die Thatsache, dass das Gefühl ein Zustand der eigenen Seele ist, und hält sich sogleich an den seelischen Gehalt, den er im ästhetischen Schein offenbart.

Die Reflexion hätte diesen Gehalt vielleicht auch aus der sinnlichen Beschaffenheit des Scheins erschliessen können, aber diese Vermittelung fiele ausserhalb des Scheins und damit ausserhalb der ästhetischen Auffassungsweise; nur was gefühlsmässig, d. h. durch eine in der eignen Seele ausgelöste und in ihre Ursache zurückprojicirte Gefühlswirkung als seelischer oder geistiger Inhalt des ästhetischen Scheins erschlossen wird, nur das bleibt für die Auffassung scheinbar innerhalb des ästhetischen Scheins beschlossen, und damit innerhalb der Sphäre der ästhetischen Auffassung. Kann auch das reaktive Gefühl nicht unmittelbar als solches in den Schein projicirt werden, weil es eben Reaktion eines Dritten auf das Objekt bedeutet, so wird es doch als Potenz dieses Gefühls hineinprojicirt, z. B. das ästhetische Scheingefühl des aktuellen Liebreizes im Beschauer als potentieller Liebreiz in das Frauenbildniss, das ästhetische Scheingefühl der aktuellen Furcht und des Schreckens im Zuhörer als potentielle Furchtbarkeit und Schrecklichkeit in den Tyrannen der Dichtung. Dabei erhält die potentielle Eigenschaft des Objekts nicht nur ihre allgemeine Signatur, sondern ihre ganz specielle Färbung und charakteristische Eigenthümlichkeit bis in's Kleinste von der Beschaffenheit der ästhetischen Scheingefühle im Aufnehmenden, durch welche sie sich offenbart; denn die Beschaffenheit dieser Scheingefühle ist ganz und gar abhängig von dem seelischen Gehalt, insofern er sich als versinnlichter im ästhetischen Schein offenbart, so dass das Ausdrucksmittel zur Bestimmung des Auszudrückenden dienen kann.

Erleichtert wird die virtuelle Projektion der reaktiven Gefühle in den ästhetischen Schein hinaus dadurch, dass fast überall sympathische und reaktive Scheingefühle sich mischen und die letzteren von den ersteren auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege gleichsam mitgerissen werden. Mag immerhin unsere stärkere Sympathie dem Helden und dem sich um ihn gruppirenden Spiel gehören, so können wir doch nicht umhin, auch mit dem Bösewicht oder Intriguanten und dem um ihn sich gruppirenden Gegenspiel bis zu einem gewissen Grade zu sympathisiren, und diess wird in um so höherem Maasse der Fall sein, je mehr der Dichter es verstanden hat, uns auch die letzteren menschlich nahe zu rücken. Wie wir bei dem Mitansehen einer Schachpartie immer demjenigen Spieler unsere Sympathie zuwenden, der grade am Zuge ist, so auch in den Wechselfällen der poetischen Handlung; nur dass hier die Gegner oft so sehr zugleich agiren, dass wir genöthigt sind, unsere Sympathie reell, wenn auch nicht in gleiche Hälften, zu theilen. So schliesst das ästhetische Scheingefühl der Furcht oder des Abscheus keineswegs die Sympathie aus; wir leiden mit dem zerschmetterten Bösewicht, auch wenn wir seinen Sturz gewünscht haben. Auf den Flügeln der Sympathie werden wir

sammt den ihr vielleicht formell widersprechenden reaktiven Gefühlen in das Objekt transportirt, wir fürchten und hoffen, jubeln und klagen, lachen und weinen mit dem ästhetischen Schein, seinen Klängen oder Gestalten, wir glauben in den in unsrer Brust sich abspielenden Gefühlen sein eigenes Gefühlsleben unmittelbar mit zu durchleben, und wir benutzen die potentielle Uebertragung der reaktiven Gefühle nur zur Vervollständigung des Bildes dieses seelischen Lebens, unbekümmert um den damit unvermerkt vollzogenen Standpunktwechsel und zufrieden mit der durch diese virtuelle Gefühlscharakteristik gewonnenen Bereicherung. —

Auf diese Weise sind die ästhetischen Scheingefühle unentbehrlicher Durchgangspunkt zur ästhetischen Auffassung des seelischen Inhalts des ästhetischen Scheins, und sind hierfür um so unentbehrlicher, je reicher, tiefer und voller dieser seelische Inhalt ist; ganz fehlen würden sie nur bei einer völlig inhaltsleeren schönen Form, welche, wie wir im zweiten Kapitel sehen werden, eine sich selbst aufhebende Abstraktion ist. Mit jeder unbewusst gewordenen Association, mit jedem reflexionslos verstandenen Symbol, mit jedem instinktiv verständlichen Ausdrucksmittel stellt sich schon wieder ein Gefühlszusatz ein, der die unbewusst gewordenen Vorstellungselemente in sich schliesst, aber über diese hinaus auch noch Lust- oder Unlustempfindung irgend welchen Grades ist. Eben weil das Gefühl fähig ist, als Abbreviatur des umfassendsten Vorstellungsinhalts zu dienen, kann es auch der ästhetischen Auffassung jeden idealen Gehalt vermitteln. Unentbehrlich ist es darum für diese Vermittelung, weil der reine Sinnenschein als solcher noch gar nichts geistig Gehaltvolles ist, und wenn etwas geistig Gehaltvolles zu ihm hinzukommen soll, diess nimmermehr in abstrakt vorstellungsmässiger Form geschehen darf. Da bleibt dann nur die eine Möglichkeit übrig, dass der geistige Gehalt, welcher implicite oder latent dem ästhetischen Schein innewohnt, für die ästhetische Auffassung herausgesetzt werde durch die einzige psychische Funktion, welche allen geistigen Inhalt einschliessen kann, ohne ihn als solchen zu expliciren, durch das Gefühl.

So unentbehrlich das Gefühl in dieser Hinsicht ist, so ist es doch nur Durchgangspunkt für die ästhetische Auffassung, nicht Ziel oder Endpunkt derselben. Das Schöne hat seinen Sitz durchaus nicht in den Gefühlen, welche durch den ästhetischen Schein ausgelöst werden, ebensowenig wie in dem geistigen Gehalt, der dem ästhetischen Schein latent innewohnt und durch die Gefühle erschlossen und herausgehoben, wenn auch nicht als nackter Geistesgehalt enthüllt wird; das Schöne hat seinen Sitz durchaus nur und ausschliesslich in dem ästhetischen Schein, welcher den geistigen Gehalt als den seinigen latent in sich trägt. Diess wird auch von der ästhetischen Auffassung dadurch anerkannt, dass sie die Gefühle nicht als Gefühle festzuhalten sucht, sondern sie nur empfängt, um sich ihrer sogleich wieder zu entäussern, und zwar an den ästhetischen Schein zu entäussern; der ganze Reichthum ästhetischer Scheingefühle dient ihr nur dazu, den Reichthum des ästhetischen Scheins zu offenbaren, indem sie ihm zurückgiebt, was sie von ihm empfangen hat, indem sie ihn mit demjenigen schmückt

und bereichert, was von Anfang an sein war, nun aber auch als das seine gewusst ist. Der Reichthum des ästhetischen Scheins an Inhalt, der durch die Gefühle implicite offenbart wird, ist eben dessen idealer Gehalt. Es ist also ebenso irrthümlich, den Sitz des Schönen in den von ihm geweckten ästhetischen Scheingefühlen zu suchen, als den Inhalt des Schönen mit diesen Scheingefühlen zu identificiren, weil sie dazu dienen, dessen Perception zu vermitteln. Neben der Projektion der ästhetischen Scheingefühle in den ästhetischen Schein läuft doch immer ein mehr oder minder deutliches begleitendes Bewusstsein davon nebenher, dass die projicirten Gefühle nicht der Inhalt des Scheins selbst sind, dass die reaktiven Gefühle sich nicht mit ihren Ursachen decken, und dass selbst die sympathischen Gefühle wenigstens eine Zweiheit von erregendem und erregtem Gefühl bestehen lassen. Auf dieses begleitende Bewusstsein wird nur für gewöhnlich nicht reflektirt, aber sein Nebenherlaufen im undeutlichen Hintergrunde der projicirten ästhetischen Scheingefühle macht dieselben doch erst dazu fähig, etwas anders zu bedeuten als sie unmittelbar sind.

Daraus folgt, dass es voreilig wäre, zu behaupten, aller ideale Inhalt des Schönen müsse in Gefühlen bestehen, weil er in gefühlsmässiger Form implicite dem Verständniss vermittelt werden muss. Wir werden vielmehr im zweiten Kapitel sehen, dass der ideale Inhalt des Schönen alle Stufen der Idee von der mathematischen und dynamischen Idee bis zu den höchsten und inviduellsten Entfaltungen der teleologischen Idee durchlaufen kann. Nur da, wo der Inhalt von einer Stufe der Idee ausgefüllt wird, welcher die Auseinanderlegung in Gefühle wesentlich ist, kann man sagen, dass auch Gefühle im Inhalt des Schönen vorkommen; in solchen Fällen werden aber allemal neben den Gefühlen zugleich Vorstellungen und Begehrungen im Inhalt zu finden sein, weil es kein Seelenleben giebt, das bloss aus Gefühlen bestände, also die Idee bei ihrer Entfaltung zu individuellem seelischen Leben immer alle wesentlichen Momente desselben zugleich aus sich heraussetzen muss. Wohl aber können diese andern Momente in den sogenannten subjektiven Künsten (Landschaftsmalerei, Musik, Lyrik) gegen die Gefühle mehr oder weniger zurücktreten, so dass die Entfaltung der Idee zum gefühlsmässigen Seelenleben im Inhalt der Kunstwerke vorherrscht. Ja sogar es kann in der Musik von dem bewussten Vorstellungsleben derart abstrahirt werden, dass nur das Gefühls- und Begehrungsleben mit den ihn immanenten und begleitenden unbewussten Vorstellungen als Inhalt übrig bleibt; zieht man alsdann das Begehrungsleben in's Gefühlsleben so hinein, dass es als ein Zubehör desselben gilt, so kann man sagen, die Idee, soweit sie die Stufe des individuellen Seelenlebens erreicht habe, entfalte sich hier ausschliesslich zum Gefühlsleben.

Aus alle dem Vorhergehenden ergiebt sich zur Genüge, dass es ebenso einseitig und ungenau wäre, den Sitz des Schönen bloss im Gefühl, als ihn bloss in der Anschauung zu suchen. Wer ihn bloss im Gefühl sucht, der setzt sich über das Element des ästhetischen Scheins als über ein bloss subsidiäres hinweg, während dasselbe doch nicht bloss im Perceptionsprocess das Primäre gegenüber den

Gefühlen ist, sondern auch dasjenige, welches bestimmt ist, dieselben schliesslich ganz in sich zu resorbiren, nicht bloss der Grund, aus dem sie hervorgehen, sondern auch das Ziel, in das sie zurückgehen. Diesem Irrthum gegenüber erscheint der entgegengesetzte als der geringere, welcher den Sitz des Schönen bloss in der Anschauung sucht und das Gefühl als eine accidentielle ausserästhetische psychologische Rückwirkung der Anschauung bei Seite schiebt.*) Aber diese Ansicht entspringt aus der Verwechselung von realen und Scheingefühlen, wirft die letzteren mit hinaus, um die ästhetische Auffassung von den ersteren rein zu halten, und übersieht, dass die ästhetischen Scheingefühle zur Resorption in den ästhetischen Schein, sei es durch aktuelle, sei es durch virtuelle Projektion bestimmt sind. Wenn diese Ansicht von „Anschauung" spricht, so ist sie gezwungen, darunter den ästhetischen Schein nach seiner Bereicherung durch die in ihn zurückprojicirten Gefühle zu verstehen, wenn sie irgendwie dem empirisch gegebenen Thatbestand der ästhetischen Perception genügen will; weigert sie sich dieser unbewussten Mithereinbeziehung und Einschliessung der Gefühle in den Begriff der „Anschauung", so sinkt sie zu einem öden und unfruchtbaren Formalismus herab, der in keiner Weise mehr den thatsächlichen Erfahrungen auf ästhetischem Gebiet gerecht zu werden vermag.

Es scheint nun aber psychologisch unstatthaft, in den Begriff der „Anschauung" die Gesammtheit der ästhetischen Gefühle so unvermerkt mit hineinzustopfen; die Anschauung als solche ist zunächst gefühlsfrei und kann nur zur Ursache von Gefühlen werden, sie kann aber auch als Anschauung diese von ihr verursachten Gefühle nicht wieder in sich zurücknehmen. Dagegen vermag diess sehr wohl der ästhetische Schein, den wir von Anfang an als ein Produkt aus verschiedenen Faktoren (Empfindung, Anschauung, Phantasie) kennen gelernt haben, und welcher in die Reihe der ihn producirenden Faktoren ganz gut auch noch das Gefühl mit aufnehmen kann. Hiermit enthüllt der bereits oben (unter 1 f, S. 24) angedeutete letzte und entscheidende Grund, weshalb nicht die „Anschauung", sondern nur der „ästhetische Schein" der Grundstein des ganzen Gebäudes der Aesthetik sein kann, seine volle Bedeutung. Weil es bisher an dieser Einsicht fehlte, weil der Ausgangspunkt bald in der Idee des Schönen, bald in der Anschauung, bald im Gefühl gesucht wurde und der Begriff des „ästhetischen Scheins" entweder gar nicht beachtet oder doch nur nebenbei gelegentlich erwähnt oder erörtert wurde, darum konnte es auch keiner aller bisherigen Versuche in der Aesthetik zu einem soliden architektonischen Aufbau auf tragfähigem Fundament bringen.

---

3. Die reale ästhetische Lust.

a. Die reale Lust am Schönen.

Der mit dem Reflex der ästhetischen Scheingefühle bereicherte und erfüllte ästhetische Schein ist also der Sitz oder Träger des Schönen;

*) Vgl. z. B. C. Fiedler: „Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst" (Leipzig, Hirzel 1876) S. 29 fg.

er ist es, der von dem ihn ästhetisch Auffassenden als schön genossen wird. Dieses ästhetische Geniessen ist offenbar ein reales Lustgefühl, kein ideales Scheingefühl wie diejenigen, welche von dem ästhetischen Schein, wie er zunächst durch Wahrnehmung der Phantasieproduktion gegeben ist, hervorgerufen werden. Von den idealen Scheingefühlen wissen wir, dass sie sehr wandelbar sind, leicht ohne Rest verklingen und gar keine oder doch äusserst geringe Motivationskraft besitzen; die reale Lust am Schönen dagegen ist ein unwandelbares, das ganze Leben durchdringendes und bestimmendes, aus jeder zeitweiligen Verdrängung immer wieder bei erster bester Gelegenheit mit erfrischter Kraft auftauchendes Gefühl von so starker Motivationskraft, dass zur Befriedigung des durch ihn erweckten Strebens die grössten Opfer, die härtesten und anhaltendsten Entbehrungen nicht gescheut werden. Ein solches Gefühl kann nur ein Gefühl von vollkommener und ausgeprägtester Realität sein; es ist die glühende und brennende Sehnsucht nach dem Schönen, nach seiner Perception oder Produktion, wie sie in receptiv oder produktiv veranlagten ästhetischen Naturen zu einer schlechthin dominirenden Willensrichtung werden kann, welcher alle andern realen Triebe und praktischen Begehrungen untergeordnet werden.

Dieses Gefühl ist dem schönen Schein gegenüber immer nur Lust von höherem oder geringerem Grade und wird nur da ganz oder theilweise zur Unlust, wo der Perception unmotivirt Hässliches oder Unkünstlerisches an Stelle des Schönen entgegentritt, oder wo der künstlerische Schaffensdrang sich durch die Unzulänglichkeit des eigenen Vermögens gehemmt findet. Dem fertigen oder gelungenen Schönen gegenüber ist das Geniessen immer nur Lust und nichts als Lust, während in der Sinnesempfindung Angenehmes und Unangenehmes, in den ästhetischen Scheingefühlen Lust und Unlust gemischt sind, und oft genug das sinnlich Unangenehme und die leidvollen, schmerzlichen Scheingefühle bevorzugt werden als die wirksameren Mittel zur Hervorbringung einer grösseren realen Lust am Schönen. Diese reale Lust am Schönen ist also begrifflich ebenso auseinanderzuhalten mit den idealen Scheingefühlen wie mit dem sinnlich Angenehmen und Unangenehmen der sinnlichen Empfindungsgrundlage des ästhetischen Scheins; sie ist etwas Selbstständiges für sich, das sich erst an dem gefühlserfüllten ästhetischen Schein entzündet.

Gleichviel ob dieser Schein sich als ruhendes räumliches Bild der simultanen Anschauung oder als zeitliches Kunstwerk der successiven Perception darbietet, immer ist eine gewisse Zeit erforderlich für die Entstehung der sinnlichen Wahrnehmung oder poetischen Phantasiereproduktion und für die Hervorrufung der ästhetischen Scheingefühle, mit deren Hülfe der seelische Inhalt des Sinnenscheins geistig erfasst wird; die reale Lust am Schönen gelangt dann auf ihren Höhepunkt, wenn dieser Process des reflexionslosen, gefühlsmässigen geistigen Verstehens seinen (wenn auch nur vorläufigen) Abschluss gefunden hat, und klingt von da an langsam ab, wobei sie zwar durch zergliedernde Reflexion der Wahrnehmung oder Erinnerung aufgefrischt, durchgebildet und verfeinert werden, aber nicht vor dem vorläufigen

Verklingen bewahrt werden kann. Dagegen kann diese Durcharbeitung für eine spätere Wiederholung des nämlichen Kunstgenusses nach wiedererlangter Frische der Perceptionsfähigkeit die Auffassung erleichtern und eine Vertiefung der realen Lust am Schönen ermöglichen, insbesondere dann, wenn das Verständniss des Kunstwerks schwierig ist und hohe Anforderungen an die Perceptionsfähigkeit des Beschauers stellt; freilich wird der Reiz der überraschenden und überwältigenden Neuheit, der jungfräuliche Duft des ersten Kusses, diesen Wiederholungen fehlen.

Es tritt dann leicht die Gefahr ein, dass intellektuelle, nämlich theoretische und technische, Interessen sich in die reale Lust am Schönen eindrängen und mit derselben verwechselt werden, und diese Verwechselung ist um so erklärlicher, als ja die kunsttheoretischen und kunsttechnischen Interessen in der konditionalen Vorstellung einer eventuellen realen Lust am Schönen wurzeln. Eine Gefahr aber ist diese Vermengung eben deshalb, weil durch sie an die Stelle der aktuellen realen Lust am Schönen die konditionalen Anticipationen eventueller Lustgefühle gesetzt werden, welche man haben würde, wenn man sich einem so oder so beschaffenen ästhetischen Schein reflexionslos hingäbe; vor lauter Reflexion über die Bedingungen des eventuellen Genusses macht man sich dann endlich zur reflexionslosen Hingabe an den ästhetischen Schein, d. h. zum wirklichen Genuss des Schönen unfähig, und verliert bei einer solchen andauernden Entbehrung des realen Genusses auch die Erfahrungsgrundlage für eine sachgemässe kunsttheoretische und kunsttechnische Reflexion.

Der Höhepunkt der realen Lust am Schönen fällt also in jedem Einzelfalle der Beschäftigung mit einem Kunstwerk mit dem Höhepunkt des Processes der Entfaltung und Projektion der ästhetischen Scheingefühle zusammen; aber wie dieselbe noch nach Beendigung der Aufführung oder Lektüre oder nach dem Verlassen des Ausstellungslokals lange in der Seele fortklingt bis zum allmählichen Verklingen, so hebt sie auch schon mit dem ersten Ackord der Ouvertüre oder dem ersten Augenaufschlag zu dem Bilde leise an und steigert sich nur allmählich bis zur zusammenfassenden Perception des mit dem Reflex der ganzen Gefühlsreihe erfüllten Scheins. Insofern das zeitliche Kunstwerk in Sätze oder Akte gegliedert ist, deren jeder in sich und jeder gegen die vorhergehenden eine Steigerung der ästhetischen Scheingefühle enthält, wird auch die reale ästhetische Lust staffelweise ansteigen und nach dem Schluss jedes Gliedes nachlassen, um einen neuen Anlauf zu einer die letzte überragenden Steigerung zu nehmen. Dieselbe geht also, wenn auch nicht im Einzelnen, so doch im Grossen und Ganzen dem zeitlichen Ablauf der ästhetischen Scheingefühle proportional, d. h. nur mit ihrer absoluten Intensität, nicht mit ihrem Auf- und Absteigen über und unter den Nullpunkt der Lust und Unlust. Hieraus ist schon zu entnehmen, dass dieselbe trotz aller begrifflichen Unterscheidung nicht als in einem realen Gegensatze gegen die ästhetischen Scheingefühle stehend gewusst wird, dass sie vielmehr mit diesen Hand in Hand geht und mehr oder minder zu einem Gesammteindruck verschmilzt. Obwohl begrifflich das

Posterius der ästhetischen Scheingefühle, weil die Wirkung des gefühlserfüllten Scheins, ist sie doch in Folge der zeitlichen Zerlegung des Auffassungsvorgangs sogar bei ruhenden Kunstwerken in ein zeitliches An- und Abschwellen von einer oder mehreren Gefühls-Wellen auseinandergezogen, und verläuft deshalb thatsächlich gleichzeitig mit den ästhetischen Wahrnehmungen und Scheingefühlen. Dadurch scheint es so, als ob sie diesen letzteren immanent wäre, von denen sie ohnehin ihre ganze qualitative Bestimmtheit empfängt; die reale Lust am Schönen geht durch die ganze Aufeinanderfolge der wechselnden Scheingefühle als sich gleichbleibendes Grundgefühl hindurch, gleichsam als der subjektive zusammenhängende Gefühlsfaden, an dem jene sich wie Perlen aufreihen. Als reale Lust ist sie den Scheingefühlen an Energie überlegen, und diess ist der Grund, dass auch die Unlustgefühle im ästhetischen Schein ohne Pein ertragen werden, sofern sie nur Momente eines wahrhaft schönen Scheins sind; denn dann werden sie in ihrer Unlustenergie von der mit ihnen verschmolzenen Lustenergie des realen ästhetischen Genusses weit überwogen, so dass der Gesammteindruck dieser Gefühlsmischung ein überwiegend lustvoller ist.*)

b. Die Selbstversetzung des Subjekts in's Objekt oder die ästhetische Illusion.

Aus der Verschmelzung der realen Lust am Schönen mit den ihre specifische Qualität bestimmenden ästhetischen Scheingefühlen ergiebt sich noch eine weitere wichtige Folgerung, nämlich die, dass die erstere an der Projektion der letzteren in den ästhetischen Schein hinein theilnehmen muss. Aehnlich wie das Gefühl des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen trotz seiner Realität als Gefühl durch seine Verschmelzung mit der specifischen Sinnesempfindung scheinbar seiner Realität beraubt wird, sobald die Sinnesempfindung durch Ablösung von der objektiven Realität zum reinen Schein verselbstständigt wird, ähnlich wird auch die Lust am Schönen trotz ihrer Realität als Gefühl durch ihre Verschmelzung mit den Scheingefühlen scheinbar zu einem Moment des ästhetischen Scheins verflüchtigt, sobald die letzteren in den ästhetischen Schein hineinprojicirt werden. Daher kommt es, dass die Seligkeit des ästhetischen Genusses selbst als etwas Objektives, am Schein Haftendes erscheint, dass sie nicht als ein in der Seele des Beschauers vor sich gehender Process oder eingeschlossener Zustand, sondern als ein objektiver Ocean der Wonne percipirt wird, von welchem das Subjekt sich passiv tragen und schaukeln und wiegen lässt, in welchem es schwimmt und höchstens ein wenig mit nachhelfender Reflexion herumplätschert, wie ein Badender sich dem ihn umfangenden Elemente in passivem Wohlbehagen hingiebt.

*) Eine psychologische Analyse der „Wonne des Leids" muss nothwendig hinter ihrer Aufgabe zurückbleiben, wenn sie die Verwechselung und Vermischung der ästhetischen Auffassung mit dem realen praktischen Verhalten ausser Acht lässt, weil dann leicht als ein realdialektisches Ineinander entgegengesetzter realer Gefühle erscheinen kann, was thatsächlich nur ästhetische Lust an ästhetischem Scheinleid ist.

Wer diese Objektivation der realen Lust am Schönen entweder noch nicht an sich erfahren oder noch nicht beachtet hat und sie deshalb bestreitet, der wird vergeblich nach einem ästhetischen Verständniss ringen; wer sie als empirisch gegebene Thatsache der Selbstbeobachtung oder inneren Erfahrung anerkennt, aber den dargelegten Zusammenhang derselben mit dem ästhetischen Schein und der Projektion der Scheingefühle in den letzteren nicht eingesehen hat, der wird vergebens nach einem Verständniss dieser psychologischen Absonderlichkeit streben, denn wo sonst sollte man den Schlüssel der Erklärung dafür suchen, dass ein reales Gefühl, welches nicht einmal Mitgefühl ist, als objektiv seiendes in das Objekt des Bewusstseinsaktes verlegt wird? Hier beginnt in der That die Illusion des ästhetischen Bewusstseins; denn es ist nicht mehr ein ideales Scheingefühl, sondern ein reales Gefühl, das so projicirt wird, nicht mehr ein gleichsam in der Luft schwebendes, sondern ein mit dem realen Subjekt unzerreissbar verknüpftes, nicht mehr, wie bei den reaktiven Scheingefühlen die durch die Wirkung gefühlsmässig charakterisirte Ursache oder das virtuelle Vermögen einer bestimmten Gefühlserregung, was in den ästhetischen Schein als in's Objekt hinausprojicirt wird, sondern die reale Wonne des ästhetischen Geniessens selbst und als solche. Wie im gemeinen Wahrnehmungsakt die Illusion darin besteht, dass die subjektive Erscheinungswelt nicht im Bewusstsein des Subjekts, sondern dieses in der angeschauten Welt zu sein scheint, so besteht beim ästhetischen Geniessen die Illusion darin, dass die hinreissende, weltentrückende Wonne nicht im Subjekt, sondern im Objekt, und das Subjekt in ihr zu sein scheint; man kann diess in jeder Kunst, am leichtesten aber vielleicht in der Musik beobachten, weil hier am leichtesten die Weltentrücktheit des ästhetischen Geniessens, d. h. der Ausschluss irgend welcher an das reale Verhältniss erinnernder ausserästhetischer Wahrnehmungen zu erzielen ist.

Das Entscheidende an diesem Projektionsvorgang, was ihn erst zur Illusion macht, ist die Untrennbarkeit des realen Gefühls von der Beziehung auf das Subjekt. Wäre das reale Gefühl des ästhetischen Geniessens ebenso ablösbar von dem realen Subjekt, wie der ästhetische Schein oder die ästhetischen Scheingefühle, so wäre die Projektion des ersteren in den ästhetischen Schein nicht wunderbarer als die der letzteren und es könnte von einer Illusion auch hier nicht die Rede sein; nur weil jedermann die Untrennbarkeit des realen ästhetischen Gefühls vom realen Subjekt unwillkürlich und stillschweigend voraussetzt und das reale Subjekt als solches unmöglich in's Objekt versetzt werden kann, nur darum erscheint die Projektion des realen Gefühls in's Objekt als eine Illusion um der Voraussetzung willen, auf welcher sie ruht. Während in der Perception des ästhetischen Scheins und in der Perception der ästhetischen Scheingefühle das reale Subjekt verschwindet, bleibt es im realen ästhetischen Geniessen als Subjekt erhalten; denn es wird hier bei der Projektion der realen Lust am Schönen mit dem Gefühl zusammen in's Objekt hinübergeworfen, d. h. das in der Perception des Scheins und in der Projektion der idealen Scheingefühle verschwundene Subjekt taucht

mit dem Eintritt der realen Lust auf einmal wieder auf, nun aber nicht mehr am subjektiven Pol des Bewusstseinsinhalts, sondern da, wo die Lust hin projicirt ist, am objektiven Pol. Das wieder aufgetauchte Subjekt ist natürlich nicht das reale Subjekt in der Totalität seiner Beziehungen; als Subjekt der praktischen und theoretischen Beziehungen ist und bleibt es vielmehr für die Dauer des ästhetischen Verhaltens ideell aufgehoben und verschwunden. Aber als reales Subjekt des realen ästhetischen Geniessens und nur als solches, d. h. in dieser einzigen Beziehung auf diese einzige Gefühls-Funktion, taucht es im Objekt, d. h. im gefühlserfüllten ästhetischen Schein, wieder auf, sobald die reale ästhetische Lust sich einstellt. Die ästhetische Illusion besteht also in einer Selbstversetzung des Subjekts in das Objekt, nicht des Subjekts als anschauenden oder percipirenden, denn als solches bleibt es verschwunden ebenso gut wie in der Totalität seiner sonstigen theoretischen und praktischen Beziehungen, sondern nur des Subjekts als reell Geniessenden. Nachdem das Subjekt allen Inhalt seines ästhetischen Bewusstseinsaktes aus sich hinausgeworfen hat in's Objekt, wird es endlich vom letzten entscheidenden Moment, dem realen ästhetischen Gefühl nachgezogen, wie ein Moner endlich in ein dicker und dicker geschwollenes Scheinfüsschen überfliesst. Der ästhetisch Geniessende sieht das schon verlorene Ich in der Seligkeit des ästhetischen Scheins wieder auftauchen, wie ein Träumender sich im Traum agiren sieht, ohne sich zu zweitheilen und ohne das träumende Ich von dem geträumten Ich zu unterscheiden. Diese Selbstversetzung des Ich in's Objekt ist das Dritte, was zur Weltentrücktheit und Selbstentrücktheit des ästhetisch Geniessenden hinzukommen muss.

Die Illusion der Selbstversetzung ist in der modernen Aesthetik im Ganzen besser gekannt als die Projektion des realen ästhetischen Lustgefühls, auf welcher sie beruht. Es ist anerkannt, dass der Beschauer sich in die Objekte, die er ästhetisch auffasst, hineinlegt, sich ihnen „einfühlt“, dass er z. B. den kühnen Aufschwung des Aars zur Sonne, das jubelnde Emporsteigen der Lerche, die eilige Hast der dahinjagenden Wolken, das schroffe Emporthürmen der Felsen, die knorrige Kraft der Eiche gefühlsmässig mitmacht wie eigne Erlebnisse und zwar gleichviel, ob die Naturobjekte an sich schon ein solches Gefühl haben, oder ob der Beschauer ihnen erst dasjenige Gefühl leiht, welches er in ihrer Lage haben würde. Aber hierbei handelt es sich doch zunächst immer nur um die Projektion von Scheingefühlen, die als solche mit dem realen Subjekt in keiner unmittelbaren Verbindung stehen, sondern ideell in der Luft schweben; der Beschauer weiss, wenn er sich besinnt, ganz genau, dass er als reales Subjekt nicht der Aar, nicht die Lerche u. s. w. ist, sondern auf der Erde steht, und dass es nur ein Schein-Ich, d. h. das ideale oder imaginäre oder fingirte Subjekt der idealen Scheingefühle ist, welches er von sich als realem Subjekt ablöst und mit den ästhetischen Scheingefühlen in das Objekt hinein versetzt. Erst indem das Subjekt diese Gefühlsprojektion in den ästhetischen Schein reell zu geniessen beginnt, tritt dasjenige reale Gefühl hinzu, welches die illusorische

Selbstversetzung des realen Ich vermittelt; aber wie die reale Lust sich mit den ästhetischen Scheingefühlen mischt und praktisch zu einem Gefühlsganzen verschmilzt, so fliesst auch das reale Subjekt der realen Lust mit den idealen Subjekten oder Schein-Ich's der ästhetischen Scheingefühle zusammen. Wie die reale ästhetische Lust ihr konkretes Timbre und ihre specifische Klangfarbe in jedem besonderen Falle durch die mit ihr verschmolzenen ästhetischen Scheingefühle erhält, so empfängt auch das hinausversetzte reale Ich der realen, aber an und für sich abstrakten ästhetischen Lust seine konkrete Fülle durch das gleichzeitig mitversetzte Schein-Ich; dieses Schein-Ich der Scheingefühle aber wird seinerseits durch die Verschmelzung mit dem realen Ich der ästhetischen Lust gleichsam über die imaginäre Sphäre seines idealen ästhetischen Scheindaseins hinausgehoben und emporgerückt, ähnlich wie die in der Luft schwebenden ästhetischen Scheingefühle ein gewisses reales Rückgrat bekommen durch die Verschmelzung mit der realen ästhetischen Lust. Wenn wir es als die erste Illusion im Akt der ästhetischen Auffassung bezeichnen konnten, dass das reale ästhetische Lustgefühl sammt dem von ihm unabtrennbaren realen Subjekt in's Objekt hinausprojicirt wird, so können wir es als die zweite Illusion bezeichnen, dass die ebenfalls in's Objekt hinausprojicirten ästhetischen Scheingefühle sammt dem von ihnen unabtrennbaren Schein-Ich mit dem realen ästhetischen Lustgefühl und deren realen Subjekt verschmelzen und an deren Gefühlsrealität indirekt theilzunehmen scheinen. Beide Illusionen verschmelzen aber praktisch zu einer. Diese ziemlich verwickelten Wechselbeziehungen werden nur darum von den Aesthetikern übersehen, weil in ihrer persönlichen praktischen Erfahrung die Projektion der Scheingefühle in die Objekte immer mit realer ästhetischer Lust und das Schein-Ich mit dem realen Ich verschmolzen ist, und sie beide um so weniger begrifflich zu unterscheiden und auseinanderzuhalten verstehen, je unklarer ihnen der Unterschied von Scheingefühlen und realen Gefühlen überhaupt sammt allen seinen Konsequenzen geblieben ist.

Die Selbstversetzung des Ich in's Objekt kann auch als Identificirung des Subjekts mit dem Objekt bezeichnet werden. Indem einerseits der ästhetische Schein von aller Realität abgelöst und als reiner Schein, d. h. als blosse subjektiv-ideale Erscheinung genommen ist, kann auch das Objekt nicht mehr als transcendental-reales, auf eine transcendente Realität bezogenes und dieselbe für das Bewusstsein repräsentirendes, sondern nur als rein subjektives, bewusstseinsimmanentes Objekt verstanden werden, d. h. das Objekt ist als ästhetisches von vornherein ganz in das Subjekt, als Schein für dieses, hereingenommen, so dass das Subjekt bei der Selbstversetzung in's Objekt gar nicht mehr aus der Spähre seiner Subjektivität herauszugehen braucht. Andrerseits ist der ästhetische Schein als rein objektives Resultat für's Bewusstsein, d. h. abgelöst vom realen Subjekt und der Subjektivität seiner psychologischen Entstehung aufgefasst, durch das Verschwinden des Subjekts und seiner Funktionen zu einer möglichst potenzirten Objektivität gesteigert, an welche das Subjekt sich seines ganzen Inhalts entäussert hat; wenn es nun sich selbst

mit diesem Objekt identificirt, so bleibt es nicht nur formell in der Sphäre seiner Subjektivität, sondern auch materiell bei dem Seinigen, es spaziert nur endlich auch selbst noch in die neue Wohnung hinein, in die es all seinen Hausrath vorangeschickt hat. So verliert die Identifikation des Subjekts mit dem Objekt im ästhetischen Akt viel von ihrer Wunderbarkeit, wenn man die Natur des ästhetischen Scheins und die der projicirten Scheingefühle recht begriffen hat.

Letzten Endes reicht die Identität des Subjekts und Objekts im ästhetischen Akte doch nur soweit, als der Mensch sich als Producenten des Objekts, als Künstler fühlt; auch wo er die Anregung zum Produciren des ästhetischen Scheins von der realen Natur oder einem fertigen Kunstwerk empfängt, wird er doch nur soweit in dieser Identifikation oder Selbstversetzung gehen können, als er den Schein als sein eigenes Produkt und *sich als nur mit seinem Eigenthum zusammengehend* empfindet. Auch bei der Reproduktion des Scheins ist der Mensch nur soweit auf dem Gipfel des ästhetischen Genusses, als er das Resultat der aufgenöthigten Reproduktion als schlechterdings konform mit seinem eigensten Sehnen und Wünschen findet, als er das Gefühl hat: so und nicht anders würde ich gedichtet, komponirt oder gemalt haben, wenn ich Dichter, Musiker oder Maler wäre. Nur soweit der Aufnehmende das Kunstwerk als sein eigenes ratificiren kann, nur in soweit versteht er es; wo diese Identifikation aufhört, hat Genuss und Verständniss zugleich seine unüberschreitbare Grenze.

Trotz alledem bleibt diese Identifikation von Subjekt und Objekt eine Illusion, und es wäre trotz aller Einsicht in die psychologischen Vermittelungen dieser Illusion unverständlich, wie diese Illusion der Herzpunkt des ästhetischen Verhaltens sein könnte, wenn nicht ein tieferer metaphysischer Sinn ihr zu Grunde läge, den sie nur so weit als möglich in der Sphäre der bewussten Phänomenalität widerspiegelt. Dieser tiefere Sinn als solcher kann natürlich nicht mehr in das Bewusstsein des ästhetischen Aktes fallen, wohl aber kann er demselben die Weihe eines Symbols geben, welche ihn weit über dasjenige Niveau erhebt, dem er nach seinen aufzeigbaren Bestandtheilen anzugehören scheint, und die gefühlsmässige Ahnung dieser höheren Weihe kann ihn mit einer zunächst unverstandenen Aureole umkleiden. Bevor wir aber diesen Fragen näher treten, welche die metaphysischen Wurzeln des Schönen und die metaphysische Erklärung der aus phänomenalem Gesichtspunkt unerklärlichen ästhetischen Probleme betreffen, haben wir noch den ganzen Gebietsumfang des Begriffs des Schönen und die Beschaffenheit seiner verschiedenen Besonderungen genauer in's Auge zu fassen.

II. Die Konkretions-Stufen des Schönen.

1. Das unbewusst-formal Schöne oder das sinnlich Angenehme.

a. Die Gefahren des sinnlich Angenehmen und seiner selbstständigen Pflege in der Kunst.

Das sinnlich Angenehme und Unangenehme erweckt reale Lust- und Unlust-Gefühle und steht insofern ausserhalb des ästhetischen Gebietes; es darf also nicht etwa verwechselt werden mit dem ästhetisch Anmuthigen, zu dessen Darstellung das sinnlich Angenehme unter Umständen beitragen kann. Das sinnlich Angenehme ist eben dadurch charakterisirt, dass es die reale sinnliche Lust ist, welche durch den Sinnenreiz ausgelöst wird, während das ästhetisch Anmuthige nur ästhetische Scheingefühle auslöst. Da beim sinnlich Angenehmen die reale sinnliche Lust das entscheidende Merkmal, der sie auslösende Sinnenreiz aber nur Mittel ihrer Herbeiführung ist, so schien es mir besser, bei dem Ausdruck „das sinnlich Angenehme" stehen zu bleiben, als den Ausdruck „das sinnlich Reizende" dafür einzusetzen, obwohl letzterer den Vortheil bietet, die Ursachen sinnlicher Lust und Unlust zu umspannen, während ersterer als *denominatio a potiori* zu verstehen ist, d. h. sowohl das sinnlich Angenehme selbst als auch sein Gegentheil, das sinnlich Unangenehme bedeuten soll.

Das sinnlich Angenehme kann für sich allein betrachtet niemals Gegenstand einer ästhetischen Auffassung werden, weil es eine subjektive Erscheinung ist, welche durch die Realität des unmittelbar durch sie erweckten Gefühls unfähig gemacht wird, zu einem ästhetischen, d. h. von der Realität abgelösten Schein verklärt zu werden, so lange sie in ihrer Isolirung verharrt. Ein angenehmer Gefühlseindruck, Geschmack, Duft, Klang, Farbenempfindung, bleibt der Realität verhaftet, und daran ändert sich zunächst auch dann nichts, wenn mehrere sinnlich angenehme Eindrücke verschiedener Sinnesorgane oder desselben Sinnesorgans gleichzeitig oder nacheinander percipirt werden, so lange die sinnlich angenehmen Eindrücke als solche die Aufmerksamkeit fesseln. Erst dann, wenn sich geordnete Verhältnisse unter den das Gefühl des Angenehmen auslösenden Sinnesempfindungen herausstellen, und diese Verhältnisse soviel interessanter werden als die Annehmlichkeit der Empfindungen, dass die Aufmerksamkeit sich ihnen in erster Reihe zuwendet und von ihnen einen ästhetischen Schein ablöst, erst dann können die sinnlich angenehmen oder unangenehmen Empfindungen in diesen ästhetischen Schein und durch ihn in's Gebiet des Schönen mit eingehen. Bedingung bleibt dabei aber immer, dass sie sich nicht in den Vordergrund oder gar in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit drängen, denn damit würde sofort ihr Verhaftetsein an die Realität wieder spürbar und der ästhe-

tische Charakter der Auffassung wäre zerstört; sie müssen als solche unbeachtet und unbemerkt bleiben wie die in bescheidenem Maasse den Speisen zugesetzten Gewürze, und dürfen nur durch ihr Eingegangensein in den Gesammteindruck und durch ihr Aufgehobensein in demselben die Totalwirkung beeinflussen.

Wie schon oben bemerkt, sind es unter allem sinnlich Angenehmen nur die Klänge und Farbenempfindungen, welche zu einer derartigen Ordnung ihrer Verhältnisse fortschreiten, und deshalb giebt es auch nur für diese Sinnesgebiete einen ästhetischen Wahrnehmungsschein, in welchen das sinnlich Angenehme als aufgehobenes Moment eingehen kann; die niederen Sinne bleiben mit ihren Wahrnehmungen der Realität der Erregungsursachen unentrinnbar verhaftet und nur die durch Worte angeregten Phantasiereproduktionen derselben werden fähig, unter Umständen in den poetischen Phantasieschein Eintritt zu erlangen (z. B. als scheingefühliges Wohlbehagen an dem poetischen Phantasieschein der würzigen Frische und Kühle der Luft, den sie schwängernden Blüthendüften und dem eigenen Kraftgefühl des Muskelsinns bei einer geschilderten Gebirgswanderung). Aber auch im Ohrenschein, Augenschein und Phantasieschein muss das sinnlich Angenehme immer ein so untergeordnetes Moment bleiben, dass es sich niemals als solches in die Aufmerksamkeit drängt und die rein ästhetische Scheinhaftigkeit des Gesammteindrucks stört. Man verträgt sehr viel sinnlich Unangenehmes im ästhetischen Schein, wenn dasselbe als unentbehrliches Mittel für den Ausdruck des darin versinnlichten idealen Gehalts gefordert und damit ästhetisch gerechtfertigt ist; man kann in demselben Sinne auch eine starke Dosis von sinnlich Angenehmem im ästhetischen Schein verarbeiten, ohne auf dieselbe als an sich seienden Gegenstand zu reflektiren, wenn sie als Ausdrucksmittel ästhetisch gefordert ist. Aber so wie das sinnlich Angenehme oder Unangenehme in stärkerer Gabe dem ästhetischen Schein beigemischt ist, als der zu versinnlichende ideale Gehalt es verlangt, so macht sich auch der Sinnenreiz als solcher breit und tritt mit der Schönheit des ästhetischen Scheins in eine Konkurrenz, welche allemal störend auf die ästhetische Auffassung wirken, in höherem Maasse aber sie zerstören und blossen Ohren-, Augen- oder Phantasiekitzel übrig lassen muss.

Dieser Gefahr sind die Künste um so mehr ausgesetzt, eine je grössere Rolle in ihnen das sinnlich Angenehme spielt; am wenigsten ist es die Plastik, am meisten die Musik, während Malerei und Poesie mitten inne stehn, und zwar die Malerei nach der Seite der Plastik hin, die Poesie nach der Seite der Musik hin. Innerhalb jeder Kunst sind wieder die einzelnen Richtungen derselben dieser Gefahr um so mehr ausgesetzt, je mehr sie dem sinnlich Angenehmen als Ausdrucksmittel Eingang gewähren, und sie müssen diess um so mehr thun, je mehr sie auf die Versinnlichung eines idealen Gehalts ausgehen, welcher das sinnlich Angenehme als sein Ausdrucksmittel mit Nothwendigkeit fordert. Je ernster, strenger, tiefer und erhabener der dargestellte ideale Gehalt ist, desto mehr wird er im Allgemeinen auch das sinnlich Angenehme entbehren können; je leichter, heiterer und anmuthiger

er ist, desto eher wird er desselben bedürftig sein. Aber auch die grösste Tiefe und Geistigkeit des Gehalts braucht die Hülle des sinnlich Angenehmen im rechten Maasse nicht zu verschmähen, wofern sie dasselbe nur ganz durchdringt, völlig sättigt und keinen Rest übrig lässt, der nicht zum dienenden Mittel des Ausdrucks herabgesetzt wäre; denn es ist die Aufgabe der Kunst, auch den geistigsten Gehalt in der sinnlichsten Form vorzuführen, und ein scheues Zurückweichen des geistigen Gehalts vor der Entweihung durch das sinnlich Angenehme wäre eine abstrakt-idealistische, puritanische oder asketische Verirrung der Kunst, die in ihren Konsequenzen zur Aufhebung der Kunst selbst führen würde.

Nicht die brennendste Gluth und berückendste Pracht der Sinnlichkeit hat der Geist in der Kunst zu fürchten, wenn er sie nur völlig beherrscht und zum dienstbaren Mittel seiner selbst herabgesetzt hat; diess ist aber z. B. nicht der Fall, wenn der geistige Gehalt als abstrakt idealer, vergeblich nach voller Versinnlichung ringender auf der einen Seite und die sinnliche Farbenpracht als selbstständiges, nicht völlig vom geistigen Gehalt durchdrungenes Element auf der andern Seite stehn, und beide Bestandtheile mit einander abwechseln oder auch sich äusserlich so ineinander schieben, dass dabei die innerliche Durchdringung fehlt. In solchen Fällen hat der Künstler kein Recht, sich gegen den Vorwurf üppiger Sinnlichkeit auf den tiefen geistigen Gehalt seines Kunstwerks zu berufen und den Tadel eines abstrakten Idealismus der Darstellungsweise durch den Hinweis auf die sinnliche Kraft und Gluth der Schilderungen abzuwehren; beide Vorwürfe treffen dann mit Recht die beiden Bestandtheile des Kunstwerks und beide sind nur die verschiedenen Seiten des einen Vorwurfs, dass es der zwiespältigen Künstlernatur noch nicht gelungen ist, den geistigen Gehalt und die sinnliche Form zur organischen Einheit, zum restlosen Aufgehen in einander zu bringen. Ein solcher Künstler verfolgt vielleicht die höchsten künstlerischen Intentionen mit dem höchsten Aufwand technischen Vermögens, weil er die Unentbehrlichkeit beider Seiten erkennt; aber man merkt überall den Widerstreit der Bestandtheile, welche nicht nachträglich zur organischen Einheit zusammen zu bringen sind, wenn nicht die höchste künstlerische Genialität sie von vornherein aus dem tiefsten schöpferischen Centrum als Einheit hervorgebracht hat*).

Die Plastik ist darum so wenig den sinnlich Angenehmen zugänglich, weil sie reinen Formenschein liefert und die Farbe nur entweder zur Abwehr von Störungen oder zur Erleichterung der Formauffassung, also eigentlich in beiden Fällen zur Nichtbeachtung darbietet. In den räumlichen Formen ist aber das Formal-Schöne meist

*) Ein Künstler dieser Art, wo die Elemente der Genialität nicht zur letzten Einheit gebunden sind, ist z. B. Richard Wagner. Auf demselben Boden bewegt sich Robert Hamerling mit seinen Dichtungen „Ahasver in Rom“ und „Der König von Sion“, während der Zwiespalt in der „Aspasia“ völlig überwunden ist. Wagner dagegen konnte den Ausgleich nicht finden, weil seine geistigen idealen Tendenzen selbst schon dem abstrakten Idealismus angehören und principiell die Sinnlichkeit negiren, ohne welche Kunst überhaupt unmöglich wird, und welche er deshalb fortwährend in Widerspruch mit seinen letzten Tendenzen kultiviren muss.

schon mehr bewusster Art, so dass das sinnlich Angenehme oder unbewusst formal Schöne nur einen sehr beengten Platz findet. In der Malerei ist es die Zeichnung der formalschönen Bestandtheile, von welcher das nämliche gilt wie von der Plastik; daneben besteht aber die Licht- und Farbengebung. Die Licht- und Schattenvertheilung giebt die Modellirung, einen Haupttheil der Luftperspektive, das Helldunkel und das Lichterspiel in Glanzlichtern und Reflexen; hier findet das sinnlich Angenehme schon einen viel breiteren Tummelplatz, obschon es sich dem Formensinn noch immer unterordnen muss, weil die Formauffassung dabei doch die Hauptsache bleibt. In der Farbengebung dagegeu herrscht das sinnlich Angenehme fast unumschränkt, da wir noch gar kein Mittel haben, das unbewusst formal Schöne dieses Gebiets uns zum Bewusstsein zu bringen. Natürlich liegt darin kein Hinderniss dafür, die Farbe, die uns soviel von der inneren Natur der Dinge offenbart, auch als Ausdrucksmittel für idealen Gehalt, für Seelenerregungen und Gemüthsstimmungen zu verwenden, und alle grossen Künstler haben sie wirklich in diesem Sinne verwendet; aber die Gefahr ist hier doch sehr nahe gerückt, der Farbenwirkung bloss um ihrer sinnlichen Annehmlichkeit willen ein grösseres Feld einzuräumen, als ihr aus ästhetischem Gesichtspunkt gebührt. Daher sind es zu allen Zeiten die vorwiegenden Koloristen, nicht die vorwiegenden Zeichner unter den Malern gewesen, welche den Sinnenreiz des Augenscheins in unkünstlerischer Weise ausgebeutet haben und stets sicher gewesen sind, in einem mehr sinnlich als ästhetisch empfänglichen Publikum dankbare Anerkennung ihrer technischen Virtuosität zu finden.

In der Musik ist es die homophone und polyphone Stimmführung, welche der Zeichnung, und die Klangfarbe des Einzeltons wie der simultanen Tonkombination, welche dem Kolorit entspricht, während man die wechselnde Dynamik der Schallwirkung mit der wechselnden Energie der Beleuchtung der verschiedenen Theile vergleichen kann. Demgemäss ist der Sitz des bewusstformal Schönen hier vorzugsweise in der Stimmführung und demnächst in der Dynamik des Vortrags zu suchen (von welcher der Rhythmus nur ein Element bildet); das sinnlich Angenehme dagegen ist am wenigsten in der polyphonen Stimmführung, schon mehr in der homophonen Melodie, dem Ackord aus Tönen von gleicher Klangfarbe und dem Rhythmus, am meisten in der Klangfarbe des Einzeltons wie des Ackordes aus Tönen von verschiedenem Timbre zu finden. Der sinnliche Reiz des Einzeltons beruht auf seiner Klangfarbe, und nicht die formale Schönheit, sondern die sinnliche Annehmlichkeit ist es, warum die Kehle eines gottbegnadeten Sängers eine so hohe Pacht, eine alte Geige einen so hohen Preis erzielt, oder die entzückten Zuhörer in Italien „das Messerchen segnen" lässt, das ihnen den Genuss einer solchen Kastratenstimme verschaffte. Für zusammengesetzte Klänge hat das Raffinement der orchestralen Klangeffekte die nämliche Bedeutung, und ihr reiht sich in zweiter Linie das Raffinement der Ackordmodulation mit häufigem gewaltsamem Vertauschen der Tonarten und den daraus hervorgehenden Klangwirkungen an, insbesondere wenn dabei keine

polyphone Stimmführung als Dämpfer auf den sinnlichen Reiz des häufigen Klangwechsels gesetzt ist.

Alle diese sinnlichen Klangeffekte können ebenso gut wie das malerische Kolorit ohne Rest als Ausdrucksmittel in den Dienst echt künstlerischer Intentionen gestellt werden; es wohnt ihnen aber nothwendig das Bestreben ein, über diese Beschränkung hinauszuschweifen und ein gewisses Maass von selbstständiger Geltung für sich zu beanspruchen. Der Künstler wird durch die einmal errungene technische Virtuosität auf diesem Felde gar leicht dazu verführt, dieselbe über das Maass ihrer ästhetischen Berechtigung auszunutzen, und diese Verführung wird um so stärker, je mehr er merkt, dass dasjenige, was an den Werken seines Genies das eigentlich Grossartige, Bahnbrechende und Geniale ist, doch von der Mitwelt am wenigsten begriffen wird, und dass dasjenige, wodurch am ehesten der widerstrebenden Schwerfälligkeit der Zeitgenossen ein gewisser momentaner Erfolg abgerungen wird, doch wesentlich nur die nebenbei erzielte Steigerung der sinnlichen Gewalt der Ausdrucksmittel ist. Grade diejenigen Genies, welche den Ruhm für sich beanspruchen, ihre Mission am heiligsten gehalten, am uneigennützigsten rein „um Gottes willen“ gewirkt und am ehrlichsten die Meinung der Welt verachtet zu haben, grade solche kommen dann unvermerkt am leichtesten dazu, sich von dem unästhetischen Geschmack der Masse in diesem einen Punkte, dem Raffinement des sinnlich Reizenden, über ihr Ziel hinaus mitreissen zu lassen, weil sie in diesem Punkte einen berechtigten Bestandtheil ihrer Genialität anerkannt sehen. Sind es dann gar noch Künstler, welche an dem so eben erwähnten inneren Zwiespalt der Bestandtheile ihrer Genialität leiden, so hat dieses unwillkürliche Sichaufmunternlassen durch die Anerkennung der Masse an diesem Zwiespalt eine innere Stütze, und das künstlerische Gewissen wird damit beschwichtigt, dass auch der andre Bestandtheil zum Gegengewicht gegen den sinnlichen noch weiter gesteigert, d. h. in seinem abstrakten Idealismus potenzirt wird. Geht das Raffinement der sinnlichen Klangwirkungen einerseits und die abstrakte Vergeistigung des idealen Gehalts andrerseits dann gar noch Hand in Hand mit einer abnehmenden künstlerischen Schaffenskraft, mit einem allmählichen Versiegen des einst williger fliessenden Quells der Produktivität, dann ist es kein Wunder, dass der Zwiespalt in den späteren Werken eines solchen Künstlers immer klaffender wird und da seinen Gipfel erreicht, wo die idealen Intentionen des Künstlers am reifsten und reinsten zum Ausdruck gelangen.

Ein allen Künsten gemeinsamer Zug bei der Pflege des sinnlich Angenehmen um seiner selbst willen ist der, dass dieselbe in den Kultus des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen umschlägt. Nichts ist schwerer zu ertragen als eine Folge von sinnlich angenehmen Eindrücken, und um so schwerer, je stärker sie sind, denn um so schneller ermüden sie. Wenn nun nicht das mehr oder weniger sinnlich Indifferente als Ruhe- und Erholungspause dazwischen tritt, so muss das sinnlich Angenehme durch das Unangenehme abgelöst werden, welches zwar auch ein Reiz auf dieselben Centralorgane, aber

doch wenigstens ein Reiz in entgegengesetztem Sinne ist. Das in sinnlicher Hinsicht relativ Indifferente kann ein formal Schönes oder auch formal Hässliches sein, wenn es nur ein ausdrucksvolles Darstellungsmittel des idealen Gehalts ist; wo aber das sinnlich Angenehme als Selbstzweck auftritt, da ist das sinnlich Indifferente einfach zwecklos, also langweilig. Der Sinn stumpft sich rasch gegen die häufiger dargebotenen Eindrücke ab und verlangt nach immer verschärften Reizen, aber nach Abwechselung, und zwar immer rascherer Abwechselung innerhalb derselben; da die Steigerung im sinnlich Angenehmen selbst sehr schwer, in vieler Hinsicht unmöglich ist, so wird sie durch Steigerung des Kontrastes, also indirekt durch Steigerung des sinnlich Unangenehmen zu erzielen gesucht. So drängt sich das sinnlich Unangenehme in steigendem Maasse hervor und zwar um seiner selbst willen als selbtsständiges Element des Scheins, auch ganz abgesehen von der Zunahme des Charakteristischen, welches ein steigendes Maass an sinnlich Unangenehmem als Ausdrucksmittel erheischt und einen stets bereiten Vorwand zur Beschwichtigung des ästhetischen Gewissens liefert, wenn dieses vor der Pflege des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen erschrickt.

Der Verlauf dieses Processes bei der Pflege des sinnlich Angenehmen um seiner selbst willen ist auf ästhetischem Gebiet derselbe wie beim Schlecker, der mit normalen wohlschmeckenden Speisen beginnt, aber mit der Zeit zu immer pikanteren und gewürzteren Gerichten übergeht, bis sein Gaumen nur noch von so scharfen Gewürzen gereizt wird, wie sie jedem gesunden Geschmack unangenehm sind; derselbe Verlauf wie beim Trinker, der mit feinen Weinen anfängt, durch schwere Weine zu Cognac und Arac gelangt und schliesslich im gemeinsten Fuselschnaps endet, oder wie beim Lüstling, der nach Erschöpfung der erregenden Wirkung normaler Reize zu immer weniger naturgemässen fortgedrängt wird und bei den widerlichsten pathologischen Verirrungen ausmündet. Die Natur ist, wie Lessing mit Recht sagt, *karg* auf dem Gebiete des sinnlich Angenehmen und hat ihm schon dadurch den Stempel eines blossen Mittels zu andern Zwecken aufgedrückt; wer es trotzdem als Selbstzweck behandelt und ihm durch Steigerung der Intensität und Verlängerung der Dauer oder Häufigkeit der Wiederholung mehr Lust auspressen will, als die Natur ihm zuertheilt hat, der wird allemal durch Abirren vom Wege des Naturgemässen und durch Versinken in Laster gestraft. Die selbstständige Pflege des sinnlich Angenehmen in der Kunst führt in demselben Sinne zum *ästhetischen Laster* wie die selbstständige Pflege des sinnlich Angenehmen im Leben zum physischen oder moralischen Laster führt, und der Weg dazu geht in beiden Fällen durch die Reizsteigerung vermittelst des sinnlich Unangenehmen hindurch.

b. Das sinnlich Angenehme als Bestandtheil des Schönen im Bereich des Unorganischen.

Sehen wir von den Verirrungen ab, in welche ein selbstständiger Kultus des sinnlich Angenehmen führt, und fragen wir uns, was das sinnlich Angenehme als relativ berechtigtes Glied und aufgehobenes

Moment im Schönen sei, und wodurch es fähig sei, sich dem Schönen einzugliedern, so müssen wir zunächst feststellen, dass es an und für sich genommen dem Schönen auf der Stufe des Unorganischen angehört und innerhalb dieser Stufe die erste Unterabtheilung bildet, die man aus anderm Gesichtspunkte auch eine blosse Vorstufe des Schönen nennen kann. Der Eindruck des sinnlich Angenehmen ist natürlich als solcher etwas rein Psychisches und seiner Enstehung nach durch Processe im Organismus vermittelt; aber diess gilt in gleichem Maasse für alle unsre Eindrücke, gleichviel aus welchen objektiv realen Quellen sie stammen. Das unterscheidende Merkmal, wonach wir die einen zum Schönen auf der Stufe des Unorganischen, die andern zum Schönen auf der Stufe des Organischen zählen, kann weder in der psychischen Beschaffenheit des ästhetischen Eindrucks selbst, noch in der organischen Vermittelung seines Zustandekommens gesucht werden, sondern nur in der unorganischen oder organischen Beschaffenheit der unsere Sinne afficirenden Ursache, welcher alsdann auch in der Regel eine unorganische oder organische Beschaffenheit des ästhetischen Scheins entsprechen wird. Da ist es denn klar, dass alles sinnlich Angenehme, sofern alle nicht sinnlichen Lust- oder Unlustgefühle streng davon gesondert werden, auf Unorganischem beruht.

Die Empfindungen des Weichen, Glatten, Warmen, die Lust des Kratzens an einer juckenden Hautstelle werden durch unorganische Reize hervorgerufen; wenigstens ist es ganz irrelevant für dieselben, ob z. B. der gestreichelte Pelz einem noch lebenden Thier angehört, oder früher einem längst verstorbenen angehört hat, oder ob er gewebte Nachahmung eines solchen ist. Es ist immer nur eine unorganische Oberflächenbeschaffenheit, die für das Afficiren des Tastsinns in Betracht kommt, und es ist unwesentlich und zufällig für dieselbe, ob sie an einem Organismus oder dem Residuum eines solchen haftet. Das Entsprechende gilt für Düfte und gelöste Schmeckstoffe, welche die Riechmuscheln der Nase oder die Schmeckbecher der Zunge und des Gaumens afficiren; die Stoffe, welche die sinnlich angenehmen Empfindungen hervorrufen, sind in weit überwiegendem Maasse organischer Herkunft, aber doch nur Residuen eines bereits abgelaufenen Lebensprocesses und durch die synthetische Chemie auch zum Theil schon aus unorganischen Bestandtheilen herstellbar. Es sind chemische Verbindungen des Kohlenstoffs, die nur missbräuchlich als „organische Verbindungen“ bezeichnet werden, weil sie theilweise nebenbei auch im organischen Lebensprocess vorkommen können.

Nicht minder klar ist die unorganische Beschaffenheit des sinnlich Angenehmen im Bereich der Töne und Farben. Jeder Klang ist eine Kombination aus verschieden starken Tönen von verschiedener Schwingungsgeschwindigkeit, jede Farbe eine Kombination von verschieden intensiven einfachen Lichtstrahlen verschiedener Schwingungsgeschwindigkeit; es ist nur ein Specialfall dieser Definition, wenn die Obertöne des Haupttons oder die Strahlen-Komponenten der Gesammtfarbe ausser einer gleich Null werden, so dass nur ein einfacher Eindruck übrig bleibt, — denn auch ein solcher hat im Kontrast zu den übrigen sein eigenthümliches Timbre. Bei den Farben wird es niemandem

einfallen, diejenigen organischen Ursprungs (z. B. das Naturkolorit der menschlichen Haut) für etwas Besondres zu halten; bei dem Klang der menschlichen Stimme aber ist man eher dazu geneigt, zumal wenn man noch nicht weiss, dass auch das anscheinend Undefinirbare in solchem Stimmklang mit den Hülfsmitteln des physikalischen Laboratoriums mit Sicherheit in eine bestimmte Kombination von Obertönen zu zerlegen ist. Auch hier ist die Herkunft des Klanges aus dem Organismus etwas Unwesentliches für die Schallwellenkombination selbst, welche im physiologischen Sinne als ein unorganisches indirektes Ausscheidungsprodukt des Organismus zu definiren ist. Es ist dabei gleichgiltig, ob es der Technik des Instrumentenbaus jemals gelingen wird, das Timbre des menschlichen Stimmklangs in ähnlicher Weise nachzuahmen, wie die Malerei es mit dem menschlichen Inkarnat leistet; es genügt, dass die Instrumentenbaukunst in den Geigen Instrumente von einem zwar andern, aber nicht minder schönen und seelenvollen Stimmklang herzustellen vermocht hat und im vollen Orgelklang ebenso wie in den Klangwirkungen des Orchesters die menschliche Stimme als einzelne wie als Chor entschieden überholt hat. Aehnlich ist es mit den Vortragsnüancen der Gesangskunst, welche in denjenigen des Violinspiels ihr ebenbürtiges Seitenstück finden; dabei ist zu beachten, dass alle solche Vortragsnüancen schon dem in die reine Musik eingedrungenen sprachmimischen Bestandtheil angehören, während die reine abstraktmusikalische Behandlung, wie sie sich z. B. in der Orgel darbietet, auf solche organische Entstehung weit weniger angewiesen ist und weit leichter durch einen automatischen Mechanismus (Drehorgel, Orchestrion) hervorgerufen werden kann.

c. Die psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlich Angenehmen.

Dürfen wir es sonach als gesichert annehmen, dass das sinnlich Angenehme der Stufe des Unorganischen angehört, gleichviel ob und in welcher Weise es aus Organischem seinen Ursprung nimmt, so erhebt sich die weitere Frage, durch welche Eigenschaften dieses sinnlich Angenehme dazu fähig wird, in das Gebiet des Schönen Aufnahme zu finden. Da ist denn sofort eine zweifache Vermittelung zu unterscheiden, welche auf ganz verschiedenen Wegen zu Stande kommt. Die erste Art der Vermittelung können wir die psychophysische nennen, die zweite die formalschöne; die erste führt unter Ueberspringung des Formalschönen auf associativem Wege sofort in den seelischen Gehalt hinein, die zweite lässt aus den gegenseitigen Verhältnissen des unbewusst-formal Schönen die bewusste formale Schönheit der Ton- und Farbenwelt zu Tage treten. Die erste Art überspringt mit dem Formalschönen den ästhetischen Schein überhaupt und würde ganz ausserhalb des ästhetischen Gebiets fallen, wenn nicht ohnehin ein ästhetischer Schein da wäre, an den sie sich anlehnen und dessen Ausdrucksfähigkeit sie durch ihre symbolisirende Kraft verstärken könnte; die zweite Art liefert den Uebergang zur Gewinnung der formalschönen Bestandtheile des ästhetischen Scheins selbst und vollzieht damit direkt und unmittelbar die Aufhebung des sinnlich

Angenehmen in's Schöne. Die zweite ruht auf der Hauptwirkung und der wesentlichen Eigenthümlichkeit des sinnlich Angenehmen, ist bei allen seinen Gattungen nachweisbar und liegt in der geraden Linie der Fortbewegung zur nächsthöheren Stufe; die erste Art hingegen ruht auf einer accidentiellen physiologischen Nebenwirkung, die nicht einmal allen Arten des sinnlich Angenehmen zukommt, und bildet eine seitliche krumme Abschweifung im Fortgang. Die zweite könnte sehr wohl ohne die erste, aber die erste nicht ohne die zweite bestehen.

Die erste Art beruht auf gewissen physiologischen Zufälligkeiten in der Organisation unseres Nervensystems, durch welche theils Reflexbewegungen, theils sympathische Miterregungen naheliegender anderer Nerven herbeigeführt werden, wenn gewisse sinnliche Reizwirkungen an Sinnesnerven herantreten. Sowohl mit den Reflexbewegungen wie mit den irradiirten Miterregungen andrer Nervenstämme pflegen sich wieder Erregungszustände der Centralorgane zu verknüpfen, welche psychisch als Gefühle zur Geltung gelangen. So ist z. B. das reflektorische Lachen in Folge von Kitzel einer empfindlichen Hautstelle mit deutlichen Gefühlen verknüpft, welche sich aus dem unangenehmen Gefühl des Kitzels und dem angenehmen des Lachens zusammensetzen, und je nach dem Uebergewicht des ersteren oder des letzteren überwiegende Unlust oder Lust gewähren. So hat ferner der Gehörseindruck gewisser sinnlich angenehmer oder unangenehmer Tonverbindungen eine sympathische Erregung vorzugsweise in den Gebieten des nervus facialis, trigeminus und sympathicus zur Folge, welche wiederum einen heiteren oder weinerlichen, gehobenen oder gedrückten Gesichtsausdruck, Beschleunigung oder Verlangsamung des Herzschlags und der Peristaltik der Speisewege hervorrufen und alles dies in centralen Erregungen mitklingen lassen, die sich als Gefühle bemerklich machen.

Endlich scheinen aber auch, abgesehen von Reflexen und sympathischen Miterregungen andrer sensibler Nervenstämme, noch gewisse physiologische Einflüsse von den Sinnesnerven auf die Centralorgane selbst stattzufinden, durch welche eine rein centrale Gefühlserregung bedingt ist; dieselben treten besonders dann scharf hervor, wenn die Centralorgane durch Krankheit oder seelische Erschütterungen in einen Zustand abnormer Erregbarkeit oder Hyperästhesie versetzt sind, werden aber in geringerem Maasse auch in normaler Verfassung beobachtet und stehen mit den vorgenannten Arten mittelbarer Erregung in Vermischung und Wechselwirkung. Dieser Art ist z. B. die erregende Wirkung lebhafter Farben, die nicht bloss bei Stieren und Putern, sondern nach Ausweis der dynanometrischen Leistungsfähigkeit auch bei Menschen in beträchtlichem Maasse stattfindet, und die höchst komplicirten und schwer zu beschreibenden physiologischen Nebenwirkungen der Musik, welche mit Unrecht öfters durchweg als „pathologische“ bezeichnet werden, weil sie in pathologischen Zuständen der Zuhörer am stärksten zu Tage treten.

Es bedarf nach dem Vorangeschickten kaum noch der Erwähnung, dass diese psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen als reale Gefühle ganz ausserhalb des ästhetischen

Gebiets fallen und dass sie als solche eine grosse Gefahr der Abirrung vom Schönen in sich bergen. Erhält das sinnlich Angenehme und Unangenehme als solches einen selbstständigen Werth und Platz im Schönen eingeräumt, so ist es kaum noch möglich, sich gegen die ästhetische Verirrung zu wehren, dass auch diesen psychophysischen Nebenwirkungen ein selbstständiger Werth und Platz eingeräumt wird; die nothwendige Folge davon ist dann, dass die pathologischen Zustände der Seele künstlich begünstigt werden, weil in ihnen diese Nebenwirkung ein Maximum wird, und dass das sinnlich Angenehme und Unangenehme selbst zur künstlichen Züchtung dieser pathologischen Zustände gemissbraucht wird, zu welchen sie ebenso geeignet sind hinzuleiten, als sie von ihnen begünstigt werden. Diese Wechselwirkung einer gegenseitigen Steigerung der krankhaften Reizbarkeit und des Bedürfnisses nach krankhaften Reizen tritt dann in Verbindung mit der oben aufgezeigten Tendenz der Pflege des sinnlich Angenehmen, mehr und mehr in die Pflege des sinnlich Unangenehmen umzuschlagen. Sind die Künste einmal auf diesen Irrweg gerathen, so wirken sie selbst immer mehr zum Verfall des Geschmacks mit und werden immer unfähiger zu einer kräftigenden, erhebenden, läuternden und reinigenden Einwirkung, je mehr ihre pathologische Reizwirkung in den Vordergrund gerückt ist und je länger sie Zeit gehabt haben, das Publikum pathologisch zu degeneriren.

Trotz allen diesen Gefahren einer missbräuchlichen Verselbstständigung haben diese psychophysischen Nebenwirkungen einen unschätzbaren und für manche Künste (z. B. die Musik) geradezu unersetzlichen Werth; sie müssen nur jeder Selbstständigkeit entkleidet und als blosser Durchgangspunkt zu denjenigen ästhetischen Scheingefühlen betrachtet werden, die ihnen verwandt oder verschwägert sind und durch Association von ihnen ausgelöst werden können. Durch diese Vermittelung der psychophysischen Nebenwirkungen gewinnt die specifische Eigenthümlichkeit des sinnlich Angenehmen oder Unangenehmen indirekt eine Ausdrucksfähigkeit, welche ihr an und für sich gar nicht beiwohnen würde, und wird so zum Symbol und ästhetischen Darstellungsmittel eines bestimmten Gefühlsinhalts, der durch die wesentliche Gleichmässigkeit der menschlichen Organisationen auch allgemein verständlich ohne konventionelle Verständigung ist. Um diese Aufhebung der realen Gefühlsnebenwirkungen in die von ihnen geweckten ästhetischen Scheingefühle mit Sicherheit vollziehen zu können, ist es nöthig, dass die ersteren nur schwach auftreten; je mehr sie sich auf minimale Andeutungen, die eben noch zur Auslösung der ästhetischen Scheingefühle hinreichen, beschränken, desto besser für die Reinheit der ästhetischen Auffassung.

Hierin liegt auch der Grund, dass nur ein gesunder, normaler Mensch in normaler Disposition zur rein ästhetischen Auffassung und Verarbeitung des ihm zuströmenden Empfindungsmaterials fähig ist, in abnormer Stimmung aber für das seiner Stimmung Fremdartige keinen Sinn hat und von dem seiner Stimmung Gemässen sogleich in lauter reale Gefühlserregungen versetzt wird. Man muss den Kopf frei haben und freier Herr seiner Kräfte sein, um seine realen Gefühle

so hemmen und beherrschen zu können, dass sie nur als Vermittler der ästhetischen Scheingefühle auftauchen dürfen, um sofort wieder verabschiedet zu werden; nur in dieser Freiheit kann man sich auch den mächtigsten sinnlichen Reizen gegenüber in der rein ästhetischen Auffassung behaupten. Die ästhetischen Scheingefühle, welche auf associativem Wege von den psychophysischen Nebenwirkungen ausgelöst werden, brauchen nicht inhaltlich identisch mit diesen zu sein, sondern werden, wenn sie auch ihren realen Erregern bis zu einem gewissen Grade ähnlich sein müssen, doch ausserdem in der Richtung ihrer Vervollständigung oder Abweichung von jenen noch wesentlich mitbestimmt durch die Summe aller übrigen gefühlserweckenden Elemente des ästhetischen Scheins. Letztere können sogar unter Umständen selbst in der Musik so dominiren, dass die psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen dagegen ganz in den Hintergrund treten; dagegen wäre ein Gegensatz und Widerspruch zwischen beiden unkünstlerisch, da das sinnlich Angegenehme sich gerade den übrigen Ausdrucksmitteln ohne Anspruch auf irgendwelche Selbstständigkeit einordnen oder unterordnen muss.

d. Das sinnlich Angenehme der Klänge und Farben.

Wir kommen nun zu der zweiten Art der Aufhebung des sinnlich Angenehmen in's Schöne, welche nicht mittelbar durch seine psychophysischen Nebenwirkungen, sondern unmittelbar durch das, was es an sich selbst ist, erfolgt. Bekanntlich bestehen alle Reize, welche auf die Sinne einwirken, aus Schwingungen des umgebenden Mediums, welche sich graphisch als Wellenlinien von mehr oder minder verwickelter Form darstellen lassen; die Intensität des Reizes drückt sich durch die Erhebung und Vertiefung der Wellenlinien über die Abscissenaxe, die Qualität des Reizes theils durch die Länge der Wellen, welche der Geschwindigkeit ihrer Aufeinanderfolge umgekehrt proportional ist, theils durch die besondere Gestalt der Wellenlinie aus. Nun lässt sich aber jede noch so komplicirte Gestalt einer Wellenlinie in eine Summe von interferirenden Einzelwellen zerlegen, deren jede die einfachste regelmässigste und mit allen andern übereinstimmende Gestalt (der Kosinus-Kurve) hat; dadurch wird alle Qualität des Reizes auf Wellenlänge der Wellenkomponenten zurückgeführt. Bei den akustischen Reizen entspricht die Wellenlänge der Tiefe des Tons, die Kombination einfacher Töne der Klangfarbe; bei den optischen Reizen entspricht die Wellenlänge der einfachen Wellen den einfachen Farben nebst ihren Uebergängen zwischen je zweien, die Kombination einfacher Lichtwellen dagegen wiederholt theils die Qualität der einfachen Farben und ihrer binären Verbindungen, theils trägt sie die ternären Verbindungen hinzu.*) Bei den niederen Sinnen sind die Beziehungen zwischen physikalischem Schwingungsreiz und Empfindungsqualität noch unaufgeschlossen; dieselben haben aber auch für die Aesthetik keine Bedeutung, weil sie als unmittelbare

*) Kombinationen aus drei einfachen Farben (z. B. Braun und Lawendel) werden nur durch solche einfache Lichtstrahlen erregt, welche bereits ausserhalb der Grenzen der reinen, ungetrübten Farbenwahrnehmung liegen.

Wahrnehmungsempfindungen doch nicht in ästhetischen Schein eingehen können.

Hiernach reduciren sich alle Reize desselben Organs auf Unterschiede in der Intensität und der zeitlichen Vertheilung; die zeitliche Vertheilung der Reize aber zerfällt in Tempo, oder Geschwindigkeit in der Aufeinanderfolge des Gleichmässigen, und Rhythmus, oder Anordnung in der Aufeinanderfolge des Ungleichmässigen. Das Tempo enthält das absolute Zeitmaass in der Succession der Reize, der Rhythmus das relative Zeitmaass in derselben; beide aber sind zeitliche Ordnung der qualitativ gleichartigen und nur noch quantitativ unter einander verschiedenen Reizelemente. Die Empfindung wird in ihrer Qualität durch diese quantitative Ordnung der Stärke und Vertheilung der Reizelemente bestimmt, ohne sich dessen bewusst zu sein; könnte sie zugleich sich dieser Ursachen ihrer Qualität bewusst sein, so würde man dieselben als formal schön definiren müssen, — da sie es nicht kann, so wird man dieselben wenigstens als unbewusst-formal schön bezeichnen dürfen. Es bleibt hierbei die Frage offen, durch welche Vermittelung das unbewusst formal Schöne für die Empfindung zum sinnlich Angenehmen wird; es ist vorläufig nur zu konstatiren, dass es dazu wird.

Es ist Thatsache, dass wir Tempo und Rhythmus, sofern wir uns derselben bewusst werden, zum formal Schönen rechnen; es ist ebenso Thatsache, dass wir bei der Verbindung von Tönen zu einem Ackord die Fähigkeit besitzen, die Komponenten des Totaleindrucks nach Belieben in ihrer Einheit oder in ihrer Einzelheit aufzufassen und dass wir uns hier der Beziehung zwischen Gesammteindruck und Komponenten durch blosse wechselnde Anschauung der Aufmerksamkeit bewusst werden können, während wir bei der Auflösung eines Klanges in seinen Grundton und Obertöne schon künstlicher Hülfsmittel bedürfen. Wir rechnen aber die Auffassung des Ackordklanges im Verhältniss zu seinen Bestandtheilen zum Gebiet des formal Schönen, die Auffassung des Klanges, den wir ohne Hülfsmittel nicht zerlegen können, zum sinnlich Angenehmen. Andrerseits leugnet niemand, dass auch dem Eindruck des mit blossen Ohre zerlegbaren Ackords ein sinnlich angenehmer Bestandtheil beiwohnt, und es ist Thatsache, dass anhaltende Uebung das Ohr dahin bringen kann, auch gewisse Klänge ohne Hülfsmittel in ihre Komponenten zu zerlegen. Es ist also klar, dass das sinnlich Angenehme und das formal Schöne mit flüssiger Grenze in einander übergehn, je nachdem die Unbewusstheit der Relationen unter den Reizkomponenten im sinnlich Angenehmen vom Bewusstsein durchdrungen wird, oder die formale Schönheit auch der zusammengesetzteren Gebilde dem ungeübteren Ohr undurchdringlich bleibt.

Die Flüssigkeit der Grenze zwischen sinnlich Angenehmem und formal Schönem ist grade auf musikalischem Gebiet schon längst bemerkt worden; es ist das Verdienst von Helmholtz, sie in exakter Weise nachgewiesen zu haben.*) Ebenso ist es längst bekannt, dass

*) Die enthusiastischen Hoffnungen auf reissend schnelle Fortschritte in der Ausbildung der Theorie der Musik, welche ich als Jüngling an die Helmholtzschen Entdeckungen knüpfte, als ich sie zuerst in Poggendorffs Annalen der Physik ver-

das formal Schöne in der Rationalität und Einfachheit der dem Bewusstsein offen liegenden Verhältnisse seinen Grund hat; wir können daraus schliessen, dass das sinnlich Angenehme als solches (d. h. abgesehen von seinen psychophysischen Nebenwirkungen) in der Rationalität und Einfachheit der dem Bewusstsein verhüllten Verhältnisse seinen Grund hat. Die rationalistische Aesthetik von Euler und Leibniz nahm an, dass das sinnlich Angenehme der Empfindung in einer unbewussten Arithmetik der Seele bestehe, welche die rationalen Verhältnisse der Reizelemente unbewusst percipire, ohne sie bewusst zu appercipiren, so dass also nicht nur die bewusste Rationalität im formal Schönen, sondern auch die unbewusste Rationalität im sinnlich Angenehmen unmittelbar der Grund des Gefallens sei. Die sensualistische Aesthetik hingegen nimmt an, dass nur darum die einfachen rationalen Verhältnisse einen sinnlich angenehmeren Eindruck machen, weil sie von Störungen frei sind, die das Organ belästigen würden, und sie schliesst daraus, dass auch die bewusst rationalen Verhältnisse uns nur darum als schön erscheinen, weil wir sie als den Grund der sinnlichen Annehmlichkeit des Eindrucks erkennen.

Die sensualistische Theorie, wie sie von Helmholtz aufgestellt worden, ist schon darum unhaltbar, weil sie mit der Erfahrung in Widerspruch steht, welche uns lehrt, dass Ackorde mit sehr viel schlimmeren Störungen (Schwebungen der Obertöne und Kombinationstöne) dennoch formal schöner sein können als andere Ackorde mit sehr viel geringeren Störungen, je nach der Tonlage in Bezug auf Höhe oder Tiefe und je nach der Sättigung oder Auflösungsbedürftigkeit des Ackordes.*) Ausserdem würde aber durch diese sensualistische Theorie das positiv Schöne als solches überhaupt zur Illusion, denn es bliebe nur einerseits die Lust des Gemeingefühls übrig, welche in dem unlustfreien Gebrauch der verliehenen Organe liegt, und zweitens die Kontrastlust der Wiederherstellung einer störungsfreien Empfindung nach der durch störungsbehaftete Empfindungen erlittenen Unlust. Die Lust des Gemeingefühls am störungsfreien Gebrauch der Organe wäre jedenfalls keine geistige ästhetische Lust mehr, sondern ein physisches, rein körperliches Wohlbehagen in der Erhöhung des Lebensgefühls und könnte als solches das formal Schöne niemals erklären; da aber das sinnlich Angenehme und formal Schöne fliessend ineinander übergehn, so kann es auch das sinnlich Angenehme des Augen- und Ohrenscheins nicht erklären. Es vermag diess um so weniger, als es selbst auf einer Fiktion beruht; denn es giebt thatsächlich keine Organempfindung ohne Störungen, keine Konsonanz ohne relative Dissonanz, kein Zusammenklingen von musikalischen Tönen ohne Schwebungen der Obertöne oder Kombinationstöne. Es bliebe also der sensualistischen Theorie nur der Rückzug auf die zweite Position übrig, wonach die ästhetische Lust bloss in der Kontrastlust

öffentlicht fand, haben sich bisher nicht erfüllt; im Gegentheil sind wir seitdem in keinem Punkte weiter gekommen, da die Theorie, welche Helmholtz in seinem Werk über Tonempfindungen auf seine Entdeckungen aufbaute, nur auf einen sensualistischen Irrweg geleitet hat.

*) Vgl. Gustav Engel, Aesthetik der Tonkunst (Berlin 1884) S. 306—315.

zwischen minder störungsreichen und mehr mit Störungen behafteten Empfindungen zu suchen wäre. Danach wäre dann die Musik zu definiren als „das wenigst unangenehme von allen Geräuschen“; aber unangenehm bliebe sie doch, nicht nur wegen der störungsreicheren Empfindungen, mit welchen der Kontrast besteht, sondern auch wegen der minder störungsbehafteten Empfindungen, welche in Kontrast stehen. Die Musik entspräche der Selbstpeinigung eines Asketen, der sich abwechselnd bald mit Geisseln und Skorpionen, bald mit einfachen Ruthen den Rücken bearbeitete und dann versicherte, dass er das letztere als Kontrastlust empfände und von der Summe der Eindrücke sehr befriedigt wäre. Da würde es doch jedenfalls vernünftiger sein, auf Musik, wie auf Geisselung, ganz zu verzichten.

Es muss also, um das positive Gefallen an der Musik, welches keineswegs blosse Kontrastlust ist, zu erklären, eine positive Erklärungsursache gesucht werden, und da die sensualistische Aesthetik eine solche zu geben unfähig ist, so wird man doch wohl oder übel auf das Erklärungsprincip der rationalistischen Aesthetik in irgend welcher Weise zurückgreifen müssen. Der Fehler des älteren Rationalismus bestand nur darin, dass er das letzte Erklärungsprincip sogleich als unmittelbar wirkende Ursache hinstellte und die Nothwendigkeit physikalischer, physiologischer und psychologischer Mittelglieder übersah. Denn wenn die rationalen Verhältnisse der Reizelemente überhaupt percipirt würden, so fielen sie auch schon in's Bewusstsein, wenn auch nicht in das reflektirte Bewusstsein der appercipirenden Aufmerksamkeit; diess ist aber ausgeschlossen sowohl durch die Kleinheit der fraglichen Zeitelemente, wie durch die Beschaffenheit des Organs und die empirische Unmöglichkeit, sie aus der Gesammtheit der Perception nachträglich auszusondern. Wenn hingegen die rationalen Verhältnisse der Reizelemente unbewusst im eigentlichen Sinne des Worts bleiben sollen, so können sie auch nicht in die Perception als solche eingehen, sondern nur in der physiologischen und vorbewussten psychologischen Entstehung derselben eine Rolle spielen; dann besteht die Aufgabe der Erklärung eben in dem näheren Nachweise, welche Rolle diess sei. Die Versuche zur Lösung dieser Aufgabe, wie sie von Hauptmann, Oettingen, Riemann u. A. m. unternommen sind, scheinen mir noch fern von der Erreichung des Ziels, wenn sie auch zur Orientirung der Nachfolger sehr beachtenswerth sind; es ist dabei gleichgültig, dass sie meistens auf die Erklärung der Grundlagen des Formalschönen (Dur- und Moll-Dreiklang u. s. w.) gerichtet sind, denn durch die Lösung der Aufgabe auf diesem Gebiete würde bei der Flüssigkeit der Grenze auch der Schlüssel für das Räthsel der Klänge und ihrer sinnlichen Annehmlichkeit gefunden sein.

In dem sprachmimischen Ohrenschein hat das sinnlich Angenehme keine so ausgedehnte Bedeutung wie in dem musikalischen, wenngleich ihm in dem Wohlklang oder Missklang der durch verschiedene Affekte oder Stimmungen modulirten menschlichen Stimme, ebenso wie in den Abwandlungen und Gleitungen des Tonfalls immer noch ein breites Bethätigungsfeld offen steht. Dazu tritt dann noch der Wohlklang oder Missklang der verschiedenen Sprachen und Dialekte

und der verschiedenen Aussprachen der nämlichen Laute in denselben. Das Verhältniss von Vokalen und Konsonanten, welches für den Wohlklang einer Sprache bei jeder Art der Aussprache bestimmend bleibt, leitet dann durch Stabreim, Alliteration, Assonanz und Reim aus dem Gebiet des sinnlich Angenehmen in dasjenige des formal Schönen hinüber, welchem letzteren auch die Prosodie angehört.

Auf dem optischen Gebiet ist es bisher noch weniger als auf dem akustischen gelungen, dem Grund des sinnlich Angenehmen der Farbeneindrücke und des formal Schönen der Farbenzusammenstellungen festzustellen. Der Umstand, dass gleiche Empfindungen bald von einfachen, bald von zusammengesetzten Reizen ausgelöst werden, und dass den allerzusammengesetztesten Reizen die subjektiv inhaltlosesten Farbenempfindungen (weiss, grau, schwarz) entsprechen, legt allen Erklärungsversuchen aus der Optik allein Hindernisse in den Weg, die bis jetzt um so weniger überwunden werden konnten, als die Einrichtungen des Auges für die Farbenempfindung uns noch viel weniger bekannt sind als die Einrichtungen des Ohrs für die Tonempfindung. Der andere Weg, den man versucht hat, die Analogie der Farbenreihe mit der Tonreihe, scheitert nicht sowohl an dem geringen Umfang des Spektrums von kaum einer Oktave als daran, dass die Tonhöhe gar kein Analogon in der Farbenwelt findet, wo vielmehr die Farbe schon dem Tonklang entspricht. Die hierbei zu gewinnenden Parallelen haben doch mehr physikalisches als ästhetisches Interesse, deuten aber immerhin darauf hin, dass die rationalen Zahlenverhältnisse der Wellenlängen auch in der Farbenharmonie eine wichtige Rolle spielen.*) Jedenfalls besteht auch auf diesem Gebiet eine flüssige Grenze zwischen sinnlich Angenehmem und formal Schönem; je weniger durchsichtig hier die Rationalität der Verhältnisse für das Bewusstsein ist, desto weiter erstreckt sich die Sphäre des sinnlich Angenehmen, oder unbewusst-formal Schönen in die koloristische Reizwirkung hinein.

e. Das sinnlich Angenehme in den ruhenden und bewegten Formen.

Beschränkter ist das Gebiet des sinnlich Angenehmen in den Formverhältnissen oder in dem figuralen Theil der Malerei; indessen hat es auch hier seinen Platz, obwohl man auf den ersten Blick nicht einsieht, wie gefällige oder missfällige Formen etwas andres als formal schön oder formal hässlich sollten sein können. Aber das sinnlich Angenehme findet hier eine zweifache Art der Vermittelung, um wenigstens theilweise eben dasjenige, was vom ästhetischen Formensinn als formal gefällig oder missfällig empfunden wird, zugleich als sinnlich angenehm oder unangenehm empfinden zu lassen. Die erste Art der Vermittelung erzeugt das sinnlich Angenehme im eigentlichen

*) Vgl. die werthvolle kleine Schrift „Ton und Farbe“ von F. A. Nussbaumer (Wien 1874), in welcher unter anderm nachgewiesen wird, dass die Quotienten der Schwingungszahlen von je zwei Farben der natürlichen Farbenskala und derjenigen von je zwei Tönen der natürlichen Tonskala bis zur vierten Decimalstelle übereinstimmen.

Sinne, als Resultat der unmittelbaren Affektion der Sinnesorgane, d. h. als reales sinnliches Gefühl; die zweite Art hingegen erweckt das sinnlich Angenehme nur im übertragenen, uneigentlichen Wortsinn, als ästhetisches Scheingefühl, zu dessen Zustandekommen erstens das leihende Hineintragen des eigenen sinnlichen Gefühlsvermögens in die Objekte, zweitens das sympathische ästhetische Scheingefühl mit den vorausgesetzten Gefühlen der Objekte in ihrer gegebenen Situation und drittens die Projektion dieses sympathischen Scheingefühls und des dazugehörigen Schein-Ich in die Objekte erforderlich ist, um endlich die Formen derselben als Ausdruck des geliehenen Gefühlsinhalts aufzufassen. Die erste Art der Vermittelung beruht darauf, dass der Blick instinktiv das Bedürfniss hat, an den Formen des Objekts entlang zu gleiten, und eine Erleichterung der Befriedigung dieses Bedürfnisses als sinnlich angenehm, eine Erschwerung desselben als sinnlich unangenehm empfindet; die zweite Art darauf, dass der Gleichgewichtssinn, unterstützt durch Tastsinn, Gesichtssinn und Muskelbewegungssinn, nach Erhaltung des eignen Körpergleichgewichts und nach ungehemmter Verwirklichung des Bewegungstriebes strebt, die Erleichterung und Erschwerung der Befriedigung dieses Strebens sinnlich angenehm, beziehungsweise unangenehm empfindet, und den Objekten dasselbe Streben und dieselbe Gefühlsweise leiht.

In ersterer Hinsicht ist das Entlanggleiten des Blickes an einer gebrochenen Linie unangenehmer als an einer wellig geschwungenen, an einer graden unangenehmer (weil mit dem gegebenen Muskelapparat des Auges schwerer vollziehbar) als an einer leicht gekrümmten, an einer wagerechten graden Linie unangenehmer als an einer senkrechten. Deshalb wird Rundung, Fülle, Ausgeglichenheit, Weichheit der Umrisse einer Figur vom Auge als sinnlich angenehm, Schärfe, Eckigkeit, Spitzheit, Knorrigkeit als sinnlich unangenehm empfunden; deshalb ist ferner die Auffassung einer rechts- und linksseitigen Symmetrie bei senkrechter Axe sinnlich angenehmer als die Auffassung derselben symmetrischen Figur mit wagerecht gelegter Axe; deshalb ist endlich von der feinfühligen hellenischen Architektur auf alle graden Linien und Ebenen zu Gunsten ganz leiser Krümmungen verzichtet worden. Das Verfolgen der kreisenden Tauben im Schwarm thut dem Blick so wohl, wie dasjenige der stossweise ihre Richtung wechselnden Mücken im Schwarm wehe; das Niederstossen des Raubvogels zeichnet eine sinnlich angenehme, das Herabfahren des Blitzes eine sinnlich unangenehme Linie. Verfolgt der Blick die Umrisse eines Körpers, welcher die Erinnerungsgefühle des Tastsinns erweckt, z. B. die eines kleinen Kindes, so verknüpft sich mit dem realen Gefühl der Augenbewegung ausserdem noch das Scheingefühl oder Tastbewegung und des sinnlich Angenehmen oder Unangenehmen, welches sie empfinden lassen würde; alsdann verschmilzt also bereits die Vermittelung der ersten mit derjenigen der zweiten Art, nur mit dem Unterschiede, dass es sich bei diesen Tastempfindungen nicht um sympathische, sondern um reaktive Gefühle handeln würde.

Die zweite Art der Vermittelung macht es verständlich, warum ein schief stehender Thurm oder eine Statue mit nicht unterstütztem

Schwerpunkt sinnlich unangenehm wirkt; wir leihen dem Objekt unser Gefühlsvermögen und das Missbehagen des gestörten Gleichgewichtssinnes, welches wir in gleicher Lage (mit Recht oder Unrecht) empfinden zu müssen glauben, und lassen von diesem supponirten sinnlich unangenehmen Gefühl des Objekts uns selbst sympathisch afficiren, so dass wir ein unangenehmes Mitgefühl haben. Man würde gar nicht darauf kommen, dieses sympathische ästhetische Scheingefühl von den übrigen auszusondern, wenn es nicht eine so seltene Ausnahme wäre, unter den ästhetischen Scheingefühlen ein rein sinnliches, so zu sagen körperliches Gefühl anzutreffen wie dasjenige des befriedigten oder unbefriedigten Gleichgewichtsstrebens; nur daher kommt es, dass der sinnliche Charakter des Gefühls sich in den Vordergrund der Aufmerksamkeit drängt und zu einer Zusammenstellung desselben mit den realen Gefühlen des sinnlich Angenehmen anspornt, obwohl methodisch betrachtet der Unterschied zwischen realen und Scheingefühlen weit schwerer in's Gewicht fällt als derjenige zwischen rein sinnlichen und gemischten Gefühlen innerhalb der ästhetischen Scheingefühle.

Indem der Gleichgewichtssinn uns nöthigt, die eingene Körperhaltung nach Maassgabe der Schwerkraft zu reguliren und andern Objekten dieselbe Tendenz zu leihen, legen wir unwillkürlich in alle Raumverhältnisse eine Orientirung und Gefühlsregulirung nach Maassgabe der Schwerkraft hinein; die Senkrechte, als Weiser für die Richtung der Schwerkraft, und die Wagerechte, als Weiser für die Gleichgewichtsstellung, gestalten sich dadurch zu den beiden Axen im Raume, auf welche alles bezogen und nach denen alles bemessen und appercipirt wird. Was wir für eine rein geometrische Orientirung des Formensinns halten, vollzieht sich thatsächlich nur vermittelst der dynamischen Orientirung durch den Gleichgewichtssinn, und selbst die einfachsten linearen Formgebilde fordern uns zum Leihen des Gleichgewichtsgefühls heraus, durch das sie uns rückwärts in sinnlich angenehmer oder unangenehmer Weise sympathisch afficiren. So tritt z. B. durch dieses dynamische Moment zu der oben gegebenen Erklärung ein zweiter Erklärungsgrund dafür hinzu, dass symmetrische Gebilde mit senkrechter Axe uns sinnlich angenehmer afficiren, gleichsam die Symmetrie mehr zur Geltung kommen lassen, als solche mit wagerechter Axe. Die ersteren sind nämlich nach der Schwere orientirt, die letzteren nicht; d. h. bei den ersteren haben die symmetrischen Glieder gleiche, bei den letzteren entgegengesetzte Beziehung zur Schwere, oder bei den ersteren stehen oder hängen beide Hälften in gleicher Weise, bei den letzteren (z. B. der im Wasser gespiegelten Uferlandschaft) steht die eine und hängt die andre Hälfte. Es gehört selbst in dem reinen Augenschein der Malerei die ausdrückliche Voraussetzung der Aufhebung der Schwerkraft durch Flugkraft oder übernatürliche Schwebekraft dazu, um uns von der Forderung der Schwerpunktsunterstützung einer Figur zu entbinden, und selbst in diesem Falle werden die Einzelheiten innerhalb der schwebenden Figur (z. B. hängende Körpertheile oder Gewandfalten) von dem Einfluss der Schwerkraft abhängig bleiben müssen, um unser Gefühl nicht unangenehm zu afficiren.

Was so für das labile oder stabile Gleichgewicht des aus einem Bewegungsvorgang herausgerissenen und festgehaltenen Augenblick gilt, das gilt in noch höherem Maasse für die Vorführung von ganzen Bewegungsvorgängen. Wir empfinden die Wurfkurve darum so sinnlich angenehm, weil wir die Beziehung des geworfenen Objekts zur Schwerkraft in jedem Augenblick als das logische Kompromiss zwischen den beiden wirkenden Kräften empfinden, das unserm Gefühl Genüge thut; diess tritt besonders deutlich hervor, wenn das geworfene Objekt selbstleuchtend ist (geworfene Leuchtkugel bei nächtlich dunklem Himmel). Ebenso sind die Bewegungen der Gymnastiker und Tänzer lauter Quellen sinnlich angenehmer und unangenehmer Mitgefühle für uns, um so mehr als es sich hier um Menschen handelt, welchen wir unser Gefühlsvermögen nicht erst zu leihen brauchen. Dass aber trotzdem ein Leihen stattfindet, ist daraus erkennbar, dass (wie bei schiefen Thürmen und bei Statuen, die mit einem stützenden Baumstamm aus einem Block gemeisselt sind) nicht das wirkliche Gleichgewicht oder die wirkliche Gleichgewichtsstörung, sondern der blosse Schein von solchen für unser Gefühl maassgebend ist; wenn wir bei einem Gymnastiker eine Stellung sehen, bei der für unsre Anschauung das labile Gleichgewicht aufgehoben scheint, so berührt dieselbe uns sinnlich unangenehm, auch wenn der Schein uns trügt und wir sogar in abstracto wissen, dass er uns trügt. Abgesehen von den Fällen, wo solche Gefühle beabsichtigt sind, um durch ihre Ueberwindung desto grössere Kontrastlust zu erzielen, ist als ästhetische Forderung festzuhalten, dass nicht der wirkliche Gleichgewichtszustand, sondern der scheinbare, im ästhetischen Schein sich intuitiv aufdrängende so zu gestalten ist, dass die wohlthuende Wirkung erzielt wird.

Ueberall, wo man nicht herausgerissene und fixirte Momente, sondern ganze Bewegungsvorgänge auffasst, mischt sich mit dem Gefühl des behaupteten, gefährdeten oder verlorenen Gleichgewichts schon das andere Gefühl der ungehemmten oder gehemmten Bewegung, welches ebenfalls eine Quelle des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen ist. Das Gefühl der ungehemmten Kraftäusserung (beziehungsweise des Ueberganges von Spannkraft in lebendige Kraft) ist sinnlich angenehm, das Gefühl der gehemmten Kraftäusserung (beziehungsweise des Ueberganges von lebendiger Kraft in Spannkraft) ist unangenehm. Indem wir den Flug eines Raubvogels verfolgen, empfinden wir die Beschleunigung des Niederschiessens sinnlich angenehm, die Verlangsamung des Ansteigens unangenehm, das gleichmässige Kreisen als in der Mitte liegend zwischen beiden; ähnlich ist es an der aufsteigenden Rakete die zunehmende Beschleunigung (Uebergang von Spannkraft in lebendige Kraft), was uns so viel angenehmer berührt und mit sympathischem Genuss der ausströmenden Kraftäusserung erfüllt, als bei der in gleich steilem Winkel geworfenen Leuchtkugel die von Anfang an stetig abnehmende Anfangsgeschwindigkeit. Analoge Gefühle erwachsen uns aus dem Verfolgen eines seine Geschwindigkeit mit der Annäherung an's Ziel steigernden Rennpferdes, und auch der lebhaft bewegte Tanz bietet in den Momenten der Be-

schleunigung und Verlangsamung Erregungsursachen sinnlich angenehmer und unangenehmer Gefühle.

Die Gefühlsästhetik wird geneigt sein, die realen sinnlichen Gefühle, die aus der Erleichterung oder Erschwerung der Organfunktion entspringen, entweder für die Aesthetik zu ignoriren oder in ästhetische Scheingefühle umzudeuten; die sensualistische Aesthetik im Gegentheil wird geneigt sein, diese Organgefühle als die Hauptsache, als die wesentliche Grundlage alles Gefallens und Missfallens hinzustellen und die ästhetischen Scheingefühle, die aus dem Gleichgewichtssinn und Bewegungstrieb entspringen, entweder als ausserästhetische accidentielle Nebenwirkungen des ästhetischen Scheins bei Seite zu schieben, oder aber sie unter Nichtbeachtung ihrer idealen Scheinhaftigkeit zu realen sinnlichen Gefühlen umzudeuten. Eine kritisch besonnene Aesthetik wird beide Fehler vermeiden, und anerkennen, dass sowohl als reale Gefühle wie als ästhetische Scheingefühle die Gefühle des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen auch im Bereiche der ruhenden und bewegten Formen eine wichtige Rolle spielen, dass aber nur die unmittelbaren Organempfindungen zu der ersten direkten Art der Vermittelung des sinnlich Angenehmen gehören, während die ästhetischen Scheingefühle des Gleichgewichts und der Bewegung in der That bereits eine sinnliche Species des Genus ästhetische Scheingefühle bilden und als solche von den realen Gefühlen des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen generell verschieden sind. Man könnte dieselben gleichsam als ein Mittelding zwischen den ästhetischen Scheingefühlen und den psychophysischen Nebenwirkungen der sinnlichen Eindrücke hinstellen, insofern sie mit den ersteren die ideale Scheinhaftigkeit, mit den letzteren die rein sinnliche Qualität des Gefühls gemein haben; aber diess geht doch insofern nicht an, als es nicht, wie bei den psychophysischen Nebenwirkungen, eine psychophysische Vermittelung in der Organisation des Nervensystems ist, welche das Gefühl aus dem Sinneseindruck erwachsen lässt, sondern eine psychologische Vermittelung durch Vorstellungen, nämlich das Leihen des eignen Gefühlsvermögens an das Objekt und das eigne Sympathisiren mit den dem Objekt geliehenen Gefühlen.

f. Die entgegengesetzten Verirrungen der sensualistischen und der Gefühls-Aesthetik.

Es liegt auf der Hand, dass auch bei dem sinnlich Angenehmen der ruhenden und bewegten Formen der Uebergang zum formal Schönen ein flüssiger ist; alles was von Seiten der Perceptionserleichterung sinnlich angenehm genannt werden muss, ist, rein ästhetisch betrachtet, schon ein formal Schönes. Es liegt deshalb auch hier auf dem Gebiet der Formelemente nahe genug, dass die sensualistische Aesthetik versucht, das Formalschöne aus dem sinnlich Angenehmen zu entwickeln, ebenso wie sie bemüht ist, die Gefühlswirkungen, sowohl die realen psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlichen Reizes als auch die sympathischen sinnlichen Scheingefühle, welche er erweckt, als blosse Steigerungen und Komplikationen des sinnlich Angenehmen zu deuten. Die Gefühlsästhetik hingegen ver-

fällt eher in den entgegengesetzten Fehler, d. h. indem sie den Inhalt des Schönen lediglich in den auf dasselbe hinausprojicirten Gefühlen des Beschauers sucht, fürchtet sie, den Inhalt und mit ihm die Substanz des Schönen unter den Händen zu verlieren, wenn sie nicht den Objekten als solchen wirklich diesen Gefühlsinhalt zuschreibt, den die ästhetische Auffassung ihnen grossentheils nur geliehen und in sie hinausprojicirt hat. Während die sensualistische Aesthetik alles Schöne durch Reduktion auf sinnlich Angenehmes in ein bloss subjektives, rein anthropologisches Phänomen ohne jede objektive, kosmische Bedeutung verflüchtigt, fingirt diese Richtung der Gefühlsästhetik kosmische Gefühlszustände in Objekten, die gewöhnlich für gefühllos gelten, um mit Gewalt den Gefühlsgehalt des Subjekts als solchen und ohne jede Umdeutung zum objektiven Inhalt des Schönen zu stempeln.

Wer der Ergebnisse des vorigen Kapitels eingedenk ist, dem kann es nicht schwer fallen, die Irrthümlichkeit beider einseitigen Ansichten zu durchschauen, und zu erkennen, dass auch hier die Wahrheit in der Mitte liegt. Die sinnliche Basis des menschlichen Gefühls- und Vorstellungslebens spielt überall ebenso in das höhere Gemüthsleben wie in das höhere Geistesleben hinein und bildet das feste Erdreich, in welchem die beiden letzteren wurzeln, von welchem sie sich nicht losreissen können ohne Gefahr des Verdorrens, aus welchem sie ihre Nahrung saugen, und über welchem sie ihre eigenartigen Blüthen und Früchte entfalten. Aber die unentbehrliche Bedingung ist darum noch nicht zureichende Ursache, sie ist vielmehr dazu bestimmt, in dem Ergebniss zum aufgehobenen Moment herabgesetzt zu werden wie der Erdgeschmack im edlen Wein. Diess gilt schon für alle Gebiete des realen Gefühlslebens, die es mit realen Objekten zu thun haben, um wie viel mehr für das ästhetische Gebiet, wo das sinnliche Gefühl einerseits objektiv in ästhetischen Schein, andrerseits subjektiv in ästhetische Scheingefühle aufgehoben wird. Deshalb kann man das Studium der sinnlichen Grundlagen des Schönen zwar für so wichtig halten, wie man irgend will, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten, aber man wird durch dieses Studium sich doch immer nur in der Wurzelschicht des Schönen oder in der Vorhalle der Aesthetik bewegen, ohne den eigentlichen Problemen dieser Disciplin irgendwie näher zu kommen. Dasjenige, um was es sich eigentlich handelt, ist der ästhetische Schein, in welchem die sinnlichen Gefühle bereits aufgehobenes Moment geworden sind, der ästhetische Schein, welcher uns vermittelst der sinnlichen Empfindungen und der durch ihn erregten Gefühle Aufschluss über seine objektive Beschaffenheit giebt, und so vermittelst der Sinnlichkeit sowohl eine Sphäre der Objektivität als auch schlummernde Tiefen unsrer eignen geistigen Subjektivität erschliesst, welche ohne diese Vermittelung uns immer verborgen geblieben wären.

Auf der andern Seite aber wäre es ganz übereilt, unsren subjektiven Gefühlsinhalt, wie wir ihn den Objekten leihen oder in dieselben hinausprojiciren, auch realiter als einen den Objekten in Wahrheit anhaftenden Zustand gelten zu lassen, und zu meinen, dass wir durch die ästhetische Hinausversetzung unsrer realen und scheinhaften sinnlichen Gefühle wirklich unmittelbar eine theoretische Wahrheit über das Innere der

Welt erfasst hätten. Diess führt vom berechtigten ästhetischen Schein direkt in die unberechtigte theoretische Illusion. Eine baare Illusion ist es z. B., wenn Kirchmann dem undulirenden Medium der Schallwellen oder Lichtwellen unsre subjektiven Klang- und Farbenempfindungen als ihm ebenfalls angehörenden Gefühlszustand zuschreibt, eine ebensolche Illusion, wenn Lotze das subjektive ästhetische Lustgefühl an der objektiven Weltharmonie nur dadurch erklärbar findet, dass die objektiv erscheinende Harmonie das äussere Symptom eines entsprechenden inneren Lustzustandes in dem Komplex der Dinge ist. Das Gefühl ist nicht in dem Sinne etwas bloss subjektiv Anthropologisches, dass es gar nichts über die Objektivität, durch die es hervorgerufen ist, aussagte und von ihr erkennen lehrte; aber es führt uns durch seine objektive Bedeutung eben schon zu tief hinter die Oberfläche in das Innere der Dinge, als dass die ursachliche Beschaffenheit derselben, in welche es uns Einblick gewährt, nur so einfach mit ihrer Wirkung kongruent gesetzt werden könnte.

Die Projektion der Gefühle in's Objekt ist zunächst die blosse Form, in welcher die gefühlsmässige ästhetische Auffassung von der Sphäre der Subjektivität in diejenige des Objekts übergreift. Wo ein Leihen stattfindet, ist das Subjekt sich vollkommen seines blossen Spielens mit ästhetischem Schein und Scheingefühlen bewusst; wo die Projektion reaktiver Gefühle stattfindet, wird zwischen virtueller und aktueller Projektion zwar nur gefühlsmässig, aber doch hinreichend deutlich unterschieden, also nicht eigentlich das Gefühl selbst, sondern seine durch das Gefühl in gefühlsmässiger Weise charakterisirte Ursache projicirt, und wo sympathische Gefühle mit ihren realen Erregern übergreifend identificirt werden, da bleibt doch immer noch nebenher ein begleitendes Gefühl davon bestehen, dass das sympathische Gefühl nicht ganz im Stande ist, sein erregendes Urbild zu erschöpfen, sondern von diesem quantitativ wie qualitativ einen überschiessenden Rest ungedeckt durch sich stehen lässt. Das Gefühl giebt sich somit zwar als die subjektive Form, in welcher das Subjekt sich des immanenten idealen Gehalts im ästhetischen Scheins ästhetisch bemächtigt, aber es giebt sich nicht für die allgemeingültige Form aus, in welcher dieser ideale Gehalt dem ästhetischen Schein objektiv immanent ist; vielmehr hängt das von der näheren Beschaffenheit des ästhetischen Scheins ab, ob er die Präsumtion erweckt, dass sein idealer Gehalt ihm auch in der Form des Gefühls immanent sei. Das Gefühl ist in der Form anthropologisch und dabei doch seinem Inhalt nach objektiv bedeutsam. Es steht mit dem idealen Inhalt des ästhetischen Scheins in Korrespondenz; aber nur sofern dieser selbst sich in anthropologischer (oder in einer analogen beseelten) Gestalt darbietet, kann diese Korrespondenz zugleich formelle Uebereinstimmung sein.

g. Die teleologische Einrichtung des sinnlich Angenehmen behufs ästhetischer Verwerthung.

Dass der Mensch die in der äussern Erscheinung sich ausdrückende Gefühlsweise des Menschen, und bis zu einem gewissen

Punkte auch die des Thieres, versteht, das ist nicht so wunderbar, als dass er auf den idealen Gehalt niederer Objektivationsstufen mit sinnlichen und geistigen Gefühlen reagirt, welche geeignet sind, ihm die Beschaffenheit ihrer Erregungsursache bis zu einem gewissen Grade intuitiv zu erschliessen. Man muss sich bei letzterer die Frage aufwerfen: wie geht es zu, dass unsre Sinne, unser Nervensystem und unsre Seele so veranlagt sind, dass sie von unbewusst formalschönen Reizen unmittelbar angenehm erregt werden, dass die psychophysischen Nebenwirkungen uns Gefühlserregungen, welche mit dem idealen Gehalt in Harmonie stehen, zuführen, dass die Sinne dazu veranlagt sind, die formalschöneren Eindrücke auch leichter und bequemer zu percipiren, und dass die ästhetischen Scheingefühle des Gleichgewichtssinnes und Bewegungstriebes dazu geeignet sind, uns in den mathematischen und dynamischen Raum- und Bewegungsverhältnissen der Aussenwelt zu orientiren? Es liegt hierbei offenbar eine gewisse Harmonie oder Konformität der Aussenwelt und der Organisation des auffassenden Subjekts vor, zu deren Erklärung die Gleichmässigkeit der mechanischen Gesetze der Natur (von welchen ja auch jedes Individuum einen Theil ausmacht) ebenso wenig ausreichen dürfte wie der Hinweis auf die funktionelle Anpassung und deren Steigerung durch Generationen; denn diese Konformität greift einerseits weit tiefer in das Gemüths- und Geistesleben ein, als dass mechanische Gesetzmässigkeit den Schlüssel dafür liefern könnte, und erstreckt sich andrerseits auf Gebiete von solcher Feinheit und Zartheit der Beziehungen, dass der praktische Nutzen derselben unerfindlich bleibt, welcher doch unerlässliche Bedingung für eine mechanische Anpassung im Wege des Gebrauchs ist.

Man kann allenfalls begreifen, dass die Orientirung nach Gleichgewicht und Bewegung einerseits aus der Gleichheit der Naturgesetze im Organismus und in der Aussenwelt und andrerseits aus der Anpassung des Organismus und seiner Gefühls- und Reaktionsweise an die Bedingungen der Aussenwelt entstanden sein kann; aber man kann dasselbe schon nicht mehr annehmen für die Harmonie des Augenmuskelapparats mit den Bedingungen des Formalschönen in Linien und Bewegungen, weil für die letztere kein Nutzen ersichtlich wäre. Man würde also diese Uebereinstimmung, wenn sie allein stände, für eine zufällige erklären müssen; da sie aber zusammentrifft mit ebenso wunderbaren und ebenso nützlosen Uebereinstimmungen der Sinnesorganisation für die erleichterte und angenehmere Auffassung des Tonschönen und Farbenschönen, die ebenfalls weit über die Grenzen einer praktischen Nützlichkeit hinausgeht, so wird man in allen diesen Uebereinstimmungen unvermeidlich eine gemeinsame tieferliegende Ursache vermuthen müssen, welche zwar gesetzmässig gedacht werden muss, aber nicht als blosses Produkt materieller mechanischer Gesetzmässigkeit oder utilitarischer Anpassung betrachtet werden kann.

Geht man zu der Ansicht fort, dass die objektiv-reale Erscheinungswelt in ihrer Existenz wie in ihrer näheren Beschaffenheit wesentlich darauf angelegt ist, subjektive Erscheinungswelten in Bewusstseinen hervorzurufen und durch diese das bewusste Geistesleben überhaupt zu inauguriren, dass sie ferner wesentlich mit darauf angelegt ist, in

Bewusstseinen das ästhetische Geistesleben zu inauguriren, also zu schönen subjektiven Erscheinungen anzuregen, dass endlich die Organisation der Individuen als eines Theils der objektiv-realen Erscheinungswelt in demselben Sinne dazu eingerichtet ist, um das bewusste Geistesleben im Allgemeinen und speciell auch das ästhetische Geistesleben als wesentlichen Theil desselben zu Stande zu bringen, dann erscheinen die Veranlagung der Aussenwelt zur Erzeugung eines ästhetischen Scheins von formaler und inhaltlicher Schönheit und die Veranlagung des Individuums zur ästhetischen Perception dieses Scheins nur noch als die beiden Seiten einer und derselben teleologischen Welteinrichtung, und die Uebereinstimmung der sinnlichen Wahrnehmungs- und Gefühlsweise mit den objektiv-realen Bedingungen der formalen Schönheit des ästhetischen Scheins stellt sich dann nur noch als ein einzelnes, auf unterster Stufe stehendes Glied dieser allgemeinen teleologischen Welteinrichtung dar. Die allgemeinen mechanischen Naturgesetze aber und die allmähliche utilitarische Anpassung der Individuen an die Aussenwelt fallen aus diesem Gesichtspunkt nur noch unter den Begriff von Vermittelungen, technischen Behelfen oder mechanischen Hülfsmitteln zur Verwirklichung dieser teleologischen Weltordnung.

---

2. Das Formalschöne erster Ordnung oder das mathematisch Gefällige.

a. Die Einheit des Mannichfaltigen.

Der ästhetische Schein, soweit er Sinnenschein ist, zerfällt in räumlichen, zeitlichen und räumlich-zeitlichen Schein. Die sinnlichen Empfindungsqualitäten, welche in diesen Anschauungsformen geboten werden, lassen sich, wie wir sahen, aus Unterschieden der raumzeitlichen Anordnung und Unterschieden der Intensität der Eindrücke ableiten. Die raumzeitliche Anordnung oder Gliederung, sofern sie bewusst wird, kann demnach von dem seiner Entstehung nach unbewusst bleibenden Empfindungsinhalt (der „Materie der Anschauung“) abgesondert werden; wie der letztere das sinnlich Angenehme ausmacht, so die erstere das formal Schöne im engsten und ursprünglichsten Sinne des Worts. „Form“ bedeutet nämlich ursprünglich nichts andres als „räumliche Anordnung“ und ist dann bloss nachträglich auch auf die Anordnung der raumlosen Veränderungen wie der raumzeitlichen Bewegungen übertragen und ausgedehnt worden. Form ist bestimmtes Nebeneinander, bestimmtes Nacheinander, oder bestimmtes Neben- und Nacheinander. Alle Unterschiede der Form in diesem engsten und eigentlichsten Sinne des Worts sind Unterschiede in der Grösse und Aneinanderlagerung oder Aufeinanderfolge der Raum- und Zeitelemente, d. h. die Form ist durchweg mathematisch bestimmt, und deshalb kann das formal Schöne in diesem Sinne des Worts auch als das mathematisch Gefällige definirt werden.

Um von einer Form sprechen zu können, muss eine Mannichfaltigkeit von Gliedern (Raum-, Zeit- oder Bewegungselementen) vorhanden

sein, welche zu einer sinnlich fassbaren Einheit verbunden sind. Anschauliche Einheit der Mannichfaltigkeit ist also eine Vorbedingung der Form überhaupt und insofern auch des formal Schönen; aber es ist ein Irrthum, in ihr das Wesen des formal Schönen oder gar des Schönen überhaupt zu suchen. Wenn diese Vorbedingung nicht erfüllt ist, so kann von Form und deshalb auch von schöner Form nicht die Rede sein; aber die negative Bedingung ist nicht der positive Begriff der Sache. Da alles Schöne ästhetischer Schein, und aller ästhetische Schein raumzeitliche Form ist, so muss auch die negative Bedingung der Einheit des Mannichfaltigen für alles Schöne Geltung haben; aber man täuscht sich, wenn man wähnt, das Wesen der Schönheit mit dem Aussprechen dieser Vorbedingung erfasst und beschrieben zu haben. Es kommt eben alles darauf an, welcher Art das Mannichfaltige ist und zu welcher Art von Einheit es verbunden ist; beides aber wird gar nicht durch die Form bestimmt und noch weniger durch die abstrakte Formel der Einheit des Mannichfaltigen, sondern durch dasjenige, wodurch die konkrete sinnliche Form selbst bestimmt wird. Eine bestimmte Art von Mannichfaltigkeit erfordert eine bestimmte Art von Einheitsbezug, und eine bestimmte Art von einheitlicher Beziehung setzt eine bestimmte Art von Mannichfaltigkeit voraus, wenn die Form gefällig und nicht missfällig sein soll. Welcher Art diese bestimmte gegenseitige Zusammengehörigkeit oder Harmonie zwischen Einheit und Mannichfaltigkeit sein muss, darüber sagt die abstrakte Formel von der Einheit des Mannichfaltigen gar nichts aus, und wenn die Erleichterung oder Erschwerung der Funktion der Sinneswahrnehmung etwas darüber auszusagen scheint, so ist es doch eben nur wegen der Anpassung der Sinnesfunktion an die Natur der Dinge, wodurch die Beziehungen des Daseienden einen Widerschein in den Spiegel der Bewusstseinsfunktion werfen.

Die Form ist insoweit gefällig, als sie die Macht eines formirenden Princips in sich offenbart, als sie sich als die sinnenfällige Verwirklichung mathematischer Gesetze der Anschauung oder Empfindung aufdrängt. Das Gegentheil einer immanenten mathematischen Gesetzlichkeit ist die Gesetzlosigkeit oder Zufälligkeit der Anordnung, bei welcher die Einheit des ganzen Formbildes nicht ausgeschlossen zu sein braucht. Aber die Einheit der zufälligen Anordnung von Punkten auf einem Blatt, oder von Schlägen in einem Zeitabschnitt, oder von Bewegungen in einem begrenzten Raum und einer begrenzten Zeit ist doch bloss eine äusserliche Einheit, keine innere, wie die Bestimmtheit durch ein formirendes Princip sie darbietet. Die Anhänger der Formel von der Einheit des Mannichfaltigen sind ausser Stande zu erklären, warum die äussere Einheit ohne innere völlig unbefriedigt lässt, anstatt bloss weniger als die Verbindung beider Einheiten zu befriedigen; sie wollen in der inneren Einheit nur eine graduell überlegene Art der Einheit sehen, anstatt anzuerkennen, dass mit ihr erst die Gefälligkeit der Form überhaupt beginnen kann, und dass es die konkrete Manifestation des formbildenden Princips oder der bestimmten Art von mathematischer Gesetzmässigkeit und nicht der in derselben allerdings gegebene abstrakte Einheitsbezug ist, was die Form gefällig macht.

Auch da, wo verschiedene Grade des Einheitsbezuges mit einander zum Vergleich stehen, ist es niemals die bloss graduelle Intensität des gleichviel wie beschaffenen Einheitsbezuges, woran sich der höhere Grad des Gefallens knüpft, sondern die Bekundung einer höheren Stufe mathematischer Gesetzmässigkeit, das sich Auswirken eines inhaltvolleren formirenden Princips, mit welchem der graduell intensivere Einheitsbezug nur als nebenherlaufende Folge verknüpft ist. Die graduelle Steigerung des Einheitsbezuges in der Form würde uns ästhetisch gleichgültig lassen, wenn sie nicht die Folge und dadurch das Symptom für eine Steigerung des formirenden Princips, für eine Erhebung der die Form erzeugenden und ihr immanenten mathematischen Gesetzmässigkeit zu inhaltlich höherer Stufe wäre, und darum ist es nur diese, durch welche die Form gefällig wird. Das formbildende Princip ist allerdings an und für sich auch eine Einheit, aber nicht mehr eine äusserlich wahrnehmbare sinnliche Einheit in der Form als solchen, sondern eine innerliche, sie durchdringende übersinnliche Einheit, welche nur mit der Vernunft als ihr sie erzeugender Grund aus ihr zu erkennen ist; wollten also die Anhänger der Formel von der Einheit des Mannichfaltigen sich auf diese Einheit des formirenden Princips berufen, so würden sie eine übersinnliche, rein intellektuelle, logisch-ideale Einheit und eine sinnliche Mannichfaltigkeit einander koordiniren müssen, anstatt anzuerkennen, dass die Art und Weise der sinnlichen Mannichfaltigkeit der Elemente ebenso wie die Art und Weise der durch ihre Anordnung den Sinnen dargebotenen sichtbaren oder hörbaren Einheit ganz von jener übersinnlichen Einheit abhängt.

b. Regelmässigkeit, Gleichmässigkeit, Symmetrie.

Die ärmste Bestimmung der Form ist die Regelmässigkeit, als Gegensatz der Regellosigkeit; dieselbe sagt nur aus, dass irgend welches formirende Princip in der Form sich bethätigt hat, sagt aber nicht aus, welches. Diese Unbestimmtheit ist entweder bedingt durch die sinnliche oder intellektuelle Beschränktheit der Auffassung, welcher die konkrete Beschaffenheit der formbestimmenden Regel noch nicht erkennbar geworden ist, oder durch die mathematische Beschränktheit des formirenden Geistes, der sich bei seiner bildenden Thätigkeit noch nicht über das abstrakte Streben nach einer mehr oder weniger empirischen Regel zur konkreten Bestimmtheit mathemathischer Gesetzmässigkeit hindurchgerungen hatte. Entweder die Perception oder die Produktion bleibt bei dem Anlauf zu mathemathischer Gesetzmässigkeit stehen, ohne diese selbst in ihrer konkreten Bestimmtheit zu erfassen. So ist z. B. die sinnliche Auffassung unzulänglich, wenn der Torfgräber auf undeutliche Spuren von Pfahlbauten stösst, — die intellektuelle Auffassung, wenn ein Bauer die mathematischen Konstruktionen eines Gelehrten betrachtet, die intellektuelle Produktion, wenn Naturvölker Steine um Gräber anordnen, ohne dass recht ersichtlich wird, welche Art der Anordnung ihnen vorgeschwebt hat.

Die niedrigste Stufe einer durchweg bestimmten formbildenden mathematischen Gesetzmässigkeit ist die Gleichheit der Glieder. So lange die Ungleichheit durch kein Formprincip bestimmt, d. h. bloss zufällig ist, muss die Gleichheit als Ausschliessung dieser gesetzlosen Zufälligkeit ihr ästhetisch überlegen sein. So ist es z. B. bei den Vielecken vom Fünfeck aufwärts zweifellos, dass das regelmässige Vieleck jeder Stufe allen unregelmässigen Formen der gleichen Stufe an Gefälligkeit überlegen ist; eine Konkurrenz tritt nur beim Viereck und Dreieck ein. Und zwar konkurrirt beim Viereck die gleichseitige Raute mit dem Quadrat, beim Dreieck das gleichschenklige rechtwinklige Dreieck mit dem gleichseitigen, obwohl bei der Raute zwei Winkel die doppelte Grösse haben als die beiden andern, und beim rechtwinkligen Dreieck sogar die Gleichheit der Seiten aufhört. Der Grund liegt darin, dass die Raute zugleich die Verdoppelung des gleichseitigen Dreiecks, das gleichschenklige rechtwinklige Dreieck aber das halbe Quadrat darstellt und zugleich einen Theil der Gesetze des umschriebenen Kreises versinnlicht, dessen Peripheriewinkel im Halbkreise es vorführt.

Dagegen hat die Gleichheit als abstraktestes und dürftigstes Formprincip inhaltlich höheren Arten mathematischer Gesetzmässigkeit den Vorrang einzuräumen, sobald diese sich anschicken, die Ungleichheit der Glieder gesetzmässig zu bestimmen. Eine stellenweise Wiederherstellung der Gleichheit gegen gesetzmässige Ungleichheit erfolgt erst durch das Hinzutreten von formbildenden Principien, welche nicht mehr dem rein mathematischen Gebiet angehören, sondern entweder dem dynamischen (z. B. Symmetrie der Körperhälften), oder dem Gebiet der Zweckmässigkeit für Gebrauchs- oder Lebenszwecke. Die Gleichheit kann stattfinden zwischen zwei oder mehreren Elementen derselben Form, zwischen Gliedern derselben Dimension (z. B. Säulenabständen) oder verschiedener Dimension (z. B. Dreiecksseiten); die Gleichheit der Abstände zwischen Linien oder Flächen, d. h. die Gleichheit der Abmessungen in einer gegen die gemessenen Glieder senkrechten Dimension führt zum Begriff der Gleichläufigkeit oder Parallelität.

Eine Erweiterung des Begriffs ergiebt sich bei der Vergleichung von Gliedern, die selber in sich aus ungleichen Elementen zusammengesetzt sind. Wenn nämlich je zwei Elemente (respektive deren Abstände von den Nachbarelementen) in beiden Gliedern einander gleich sind, so können dieselben doch entweder in gleichem oder in entgegengesetztem Sinne auf einander folgen oder aneinandergelagert sein; im ersteren Falle wird die Gleichheit der Glieder zur Gleichmässigkeit, im letzteren zur Ebenmässigkeit oder Symmetrie. Die Symmetrie verbindet die Gleichheit bereits mit dem Gegensatz, also die Homogeneïtät mit der Specifikation oder die Identität mit der Differenzirung. Die beiden Principien, auf denen der ganze Weltbau ruht, gelangen so in der Symmetrie bereits zur synthetischen Anschauung, wenngleich der Gegensatz hier nur ein Gegensatz der einfachsten Art, nämlich der räumlichen Richtung ist, der nicht nur durch Umstülpen des Formgliedes in sich selbst, sondern auch durch

Umklappen desselben nach einer in ihm nicht vertretenen Dimension des Raumes beseitigt werden kann. Aus dem symmetrischen Gegensatz zweier Hälften kann deshalb auch niemals eine andere funktionelle Differenzirung folgen, als ein Gegensatz in der Richtung der Funktion.

Wo es sich innerhalb derselben Dimension um eine Reihe von mehr als zwei Gliedern handelt, kann nur die Gleichmässigkeit, nicht die Symmetrie in Betracht kommen; denn wenn je zwei Glieder einander symmetrisch gleich sind, so werden diese als ein zusammengehöriges Ganzes, als symmetrisches Gliederpaar aufgefasst und wird die Wiederkehr desselben als Gleichmässigkeit empfunden. Wo hingegen die vielen Glieder nicht als gradlinige fortlaufende Reihe in einer Dimension, sondern koncentrisch in sich zurückkehrend, also in zwei oder drei Dimensionen angeordnet sind, da kann Gleichmässigkeit der Glieder vom Mittelpunkt aus gesehen, und Symmetrie von Gliedergruppen nach mehreren durch den Mittelpunkt gelegten Axen mit einander verbunden sein. So sind z. B. in einem regelmässigen Vieleck alle Seiten und Winkel untereinander gleich; jede grade Verbindungslinie einer Ecke mit dem Mittelpunkt oder einer Seitenmitte mit dem Mittelpunkt theilt aber auch die Figur in zwei symmetrische Hälften. Je mehr Ecken ein Vieleck hat, nach desto mehr Axen ist es symmetrisch gebaut; der Kreis ist es nach unendlich vielen. Die gradzahligen regelmässigen Vielecke haben vor den ungradzahligen das voraus, dass bei ihnen jede solche symmetrische Hälfte wieder in zwei symmetrisehe Hälften nach einer auf der ersten senkrecht stehenden Axe zerfällt, und dass je zwei gegenüberliegende Seiten gleichlaufend sind. Darum ist das Viereck gefälliger als das Fünfeck, das Sechseck gefälliger als das Siebeneck u. s. w. Innerhalb der Reihe der gradzahligen Vielecke wächst ebenso wie innerhalb der Reihe der ungradzahligen die Gefälligkeit zunächst mit der Zahl der symmetrischen Axen, welche mit der Zahl der Ecken übereinstimmt, weil desto mehr Gleichheitsbeziehungen zur Anschauung gelangen; so ist z. B. das Fünfeck gefälliger als das Dreieck, das Sechseck gefälliger als das Viereck. Aber über das Sechseck hinaus nimmt mit der wachsenden Eckenzahl die Gefälligkeit wieder ab, offenbar deshalb, weil die weiter hinzutretenden Axen zu wenig von den sechs Axen des Sechsecks in der Richtung abweichen, um auf die weiter hinzutretenden Gleichheitsbeziehungen als auf eine Bereicherung mit neuem Inhalt den vollen Werth legen zu lassen. Die Gefälligkeit des Unendlichecks oder Kreises ruht auf ganz andern höheren Formgesetzen als auf der unendlichen Zahl seiner Symmetrieaxen.

Im Sechseck gipfelt die Gefälligkeit der Vielecke auch deshalb, weil die drei durch die Ecken gehenden Durchmesser, welche das Auge unwillkürlich zu ergänzen genöthigt wird, die Figur in sechs gleichseitige (und gleichwinklige) Dreiecke theilen. Aus demselben Grunde ist auch von allen regelmässigen Sternen, welche durch Umklappen der Diagonalendreiecke nach aussen entstehen, der sechseckige Stern bei weitem der schönste, und dasselbe gilt für alle sonstigen nach dem radialen Typus gebildeten Formen, wie z. B. das Kaleidoskop und die Chromatropenbilder sie zeigen. Immer gefällt

die Gliederung in sechs vom Mittelpunkt ausstrahlende gleiche Formglieder am besten und hält die Mitte zwischen der Beziehungsarmuth des vierstrahligen und der gleichmässigen Ueberfülle des acht- und mehrstrahligen Typus, bei welcher letzteren der Mangel an Differenzirung der Glieder sich viel schärfer als beim sechsstrahligen aufdrängt. Deshalb ist auch in der organischen Natur, soweit der radiale Typus in ihr herrscht, der sechsstrahlige Typus bevorzugt. Aus bloss formalem Gesichtspunkt ist ohne Zweifel der radiale Typus schöner als der einaxig symmetrische; wenn gleichwohl der erstere nur bei Pflanzentheilen (Blüthen) und niederen Seethieren herrscht, so deutet das schon darauf hin, dass in dem grösseren Theile der organischen Natur andere höhere Formgesetze das Uebergewicht über die Principien der Gleichmässigkeit und Symmetrie erlangt haben, insbesondere das Gesetz der funktionellen Zweckmässigkeit, der Arbeitstheilung und der Differenzirung der Glieder. Will man bei einaxiger Symmetrie sicher gehn, die rein formale Gefälligkeit derselben von jeder Einmischung dynamischer Formbildungsgesetze frei zu halten, so muss man die Axe horizontal legen und nicht vertikal stellen, weil sonst sofort eine unwillkürliche Beziehung auf das statische Gleichgewicht sich einmengt, dessen Behauptung durch Verlegung des Schwerpunkts in die senkrechte Symmetrie-Axe so sehr erleichtert wird.

Bei eindimensionalen Formen spielt die Symmetrie eine weit unbedeutendere Rolle als bei den mehrdimensionalen, bei successiver Wahrnehmung eine unbedeutendere als bei simultaner. Daher kommt es, dass der Rhythmus die Gleichmässigkeit bevorzugt und nur selten von der Symmetrie Gebrauch macht. Die symmetrischen Versfüsse (–⏑–, ⏑–⏑, –⏑⏑–, ⏑––⏑) klingen namentlich dem modernen Ohre befremdend, und sind auch bei den Alten nur ausnahmsweise verwendet worden. Am ehesten kommt die successive Symmetrie noch im Strophenbau zur Geltung, wenn eine Strophe mit kürzeren Versen beginnt, die allmählig länger werden, um dann zum Schluss der Strophe wieder kürzeren Platz zu machen; doch wird die Wirkung einer solchen Symmetrie in der Regel geringer sein, als der Dichter glaubt und hofft. In der Gliederung der musikalischen Formen spricht man wohl von Symmetrie, meint aber damit nur Gleichmässigkeit der Bestandtheile innerhalb einer zweitheiligen Gliederung, braucht also das Wort mit Unrecht. Die wahre Symmetrie der Musik liegt in der Symmetrie der Stimmführung, d. h. in kontrapunktischer Gegenbewegung der Stimmen und in der Umkehrung der Themen, während die blosse Imitation einer Stimme durch die andre, sei es in gleicher, sei es in veränderter Tonlage, auch noch nicht unter den Begriff der Symmetrie sondern unter den der Gleichmässigkeit fällt. Die wahre, d. h. ästhetisch werthvolle Symmetrie der Musik ist also nicht in der ersten Dimension (der zeitlichen Aufeinanderfolge) sondern in der zweiten Dimension (der simultanen Polyphonie) zu suchen, was ganz mit den am Raume gemachten Erfahrungen übereinstimmt. Der Versuch, ein Musikstück durch Rückwärtsspielen in Symmetrie zu seiner ersten rechtläufigen Vorführung zu bringen (dem man z. B. noch bei Haydn im Menuetto al Rovescio der vierten Violinsonate begegnet), ist eine

zopfige Spielerei, welche ihren Zweck, einen symmetrischen Eindruck zu erzielen, durch unbeabsichtigte Veränderung der melodischen Beziehungen der Töne zu einander beim Rückwärtsspielen obendrein noch verfehlt.

c. Kommensurabilität nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen.

Wenn zwei oder mehrere Formglieder mit einander in Beziehung zu setzen sind, welche in sich einfach, d. h. nicht weiter gegliedert oder aus Bestandtheilen zusammengesetzt sind, und wenn zwischen diesen Gliedern das mindest zufällige Verhältniss der Gleichheit ausgeschlossen ist, so fragt es sich, welches Verhältniss demnächst als das mindest zufällige oder der vollen Gleichheit am nächsten kommende gelten könne. Die Antwort kann in Ermangelung anderweitiger für die Form bestimmender Rücksichten nur lauten: die Kommensurabilität nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen. Das einfachste Zahlenverhältniss ist 1 : 2; daher wirkt es am gefälligsten, wenn zwei Glieder, deren Gleichheit ausgeschlossen ist, in diesem Verhältniss zu einander stehn. Dieser Fall tritt z. B. ein in der Musik, wenn die ganzen Noten mit halben, oder die halben mit Viertelnoten, oder die Viertel mit Sechszehnteln durchmischt sind; die Auflösung in Triolen ist der vergleichsweise seltnere Fall, weil das Verhältniss 1 : 3 nicht so einfach ist wie dasjenige 1 : 2. Ebenso kennt der prosodische Rhythmus derjenigen Sprachen, welche durch Quantitätsbestimmung der Sylben scandiren, nur einen Wechsel von langen und kurzen Sylben in dem Sinne, dass jede lange Sylbe durch zwei kurze ersetzt werden kann, also diesen gleichwerthig an Quantität ist.

Wo das Verhältniss 1 : x lautet, ist das eine der beiden Formglieder selbst der Maassstab, durch welchen das andre gemessen werden kann; es kann aber auch eine Kommensurabilität nach einfachen Zahlenverhältnissen bestehen, wenn der Maassstab, durch welchen die Glieder messbar sind, der Wahrnehmung nicht unmittelbar gegeben ist, sondern durch die Auffassung des Verhältnisses implicite ergänzt werden muss. Sehr erleichtert wird diese messende Auffassung natürlich, wenn in den zu vergleichenden Gliedern die Theilung nach dem gemeinsamen Maassstab schon irgendwie markirt ist, ohne dass die Glieder darum in einfachere Elemente zu zerfallen brauchen. Eine derartige Hülfe ist z. B. das Vorhandensein gleich weit von einander abstehenden Fenster in den zu vergleichenden Theilen eines Gebäudes; man orientirt sich mit Hülfe solcher Merkmale leichter über die Verhältnisse, auch wenn man weit entfernt ist, eine Zählung vorzunehmen und sich vermittelst derselben die Verhältnisse ziffermässig zum expliciten Bewusstsein zu bringen. Eben deshalb weil es dieses expliciten Bewusstwerdens eines einfachen rationalen Verhältnisses nicht bedarf, um dasselbe als ein gefälliges zur ästhetischen Wirkung kommen zu lassen, eben deshalb können auch solche Hülfen durch wahrnehmbare Merkmale fehlen, ohne dass dadurch die ästhetische Gefälligkeit des Verhältnisses aufhört. Diese Thatsache

ermöglicht die Ausdehnung der Gefälligkeit einfacher rationaler Verhältnisse auch auf solche Gebiete, wo wir über die physiologische Vermittelung der Perceptionsweise dieser Verhältnisse noch gänzlich im Unklaren sind. Es sind diess in erster Reihe die Harmonien der Töne und Farben, in zweiter Reihe die Wirkungsweisen der chemischen Elemente und ihrer Verbindungen.

Dass die Grade der Konsonanz zweier oder mehrerer Töne, so weit sie von der rein formalen Gefälligkeit des unmittelbaren Eindrucks allein abhängig ist, proportional der Einfachheit der Verhältnisse der Schwingungszahlen ist, war schon den Alten bekannt. Wenn die Musik von den am meisten konsonirenden Tonverbindungen (1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5 u. s. w., 2 : 3, 2 : 5 u. s. w., 3 : 4) keinen oder nur ausnahmsweisen Gebrauch machen kann, so beweist diese Thatsache, dass es ihr gar nicht um ein Maximum von formaler Konsonanz, sondern um derartige Kompromisse zwischen Konsonanz und Dissonanz zu thun ist, dass daraus bestimmte Tongeschlechter, Fortschreitungen und Auflösungen entstehen, deren sie sich als Ausdrucksmittel für einen bestimmten Inhalt bedienen kann. Ein Tongeschlecht ist aber beispielsweise frühestens dann bestimmt, wenn zu den Verhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 noch dasjenige : 5 hinzugetreten ist, welches erst Dur von Moll abscheidet, und ein Auflösungsbedürfniss tritt frühestens mit dem Verhältniss 4 : 7 ein; das sind eben Probleme, die in einer ganz andern Sphäre liegen, als in derjenigen der formalen Gefälligkeit nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen, Probleme, die deshalb auch von der physiologisch-sensualistischen Musiktheorie einfach ignorirt werden.

Dass die Spektralfarben der natürlichen Tonskala proportional sind, ist, wie schon oben bemerkt, von Nussbaumer nachgewiesen; es verhalten sich demnach die Schwingungszahlen von Braun : Roth : Orange : Gelb : Grün : Cyan : Indigo : Violett : Lavendel wie 8 : 9 : 10 : 11 : 12 : 13 : 14 : 15 : 16. Analogien zwischen den Tonharmonien und Farbenharmonien würden sich aus dieser Uebereinstimmung nur dann ableiten lassen, wenn man zunächst den Einfluss der speciell musikalischen Formgesetze aus der Bestimmung der Gefälligkeit der Tonverbindungen ausschiede, und alsdann den Einfluss entsprechender koloristischer Formgesetze an deren Stelle setzte; ersteres aber übersteigt schon die Abstraktionsfähigkeit des musikalisch geschulten Ohrs, und über letztere tappen wir noch so gut wie ganz im Dunkeln. Diess hindert aber nicht die Anerkennung der Thatsache, dass auch in den Farbenharmonien ebenso wie in den Tonharmonien die rationalen Zahlenverhältnisse eine hochwichtige Rolle spielen. Es ist dabei zu beachten, dass das Verhältniss 8 : 16 (= 1 : 2) schon die Grenze reiner Farbenwahrnehmung überschreitet, welche sich innerhalb des Verhältnisses 9 : 15 (= 3 : 5) bewegt (Roth : Violett), während Braun und Lavendel offenbar getrübte Eindrücke geben. Durch diese enge Begrenzung der Farbenwahrnehmungsfähigkeit sind die allzueinfachen Zahlenverhältnisse noch weit entschiedener ausgeschlossen als in den Tonverbindungen durch das Bedürfniss nach Charakterisirung der Tongeschlechter, nach harmonischen Fortschreitungen und Auf-

lösungen.*) Es wäre der Mühe werth, das Studium der Farbenharmonien und Disharmonien unter Zugrundelegung der in rationalen Verhältnissen stehenden Spektralfarben von Neuem aufzunehmen, und es wäre gar nicht unwahrscheinlich, dass ein Maler mit hervorragendem Farbensinn Hand in Hand mit einem Naturforscher arbeitend auf diesem Wege zur Sicherstellung sehr werthvoller Ergebnisse gelangte.

Das Gebiet der Chemie führe ich hier nur deshalb mit an, weil es geeignet ist, einen Begriff davon zu geben, wie bedeutsam die rationalen Zahlenverhältnisse für die Konstitution der chemisch differenzirten Materie und dadurch für den ganzen Weltbau sind. Je weiter die Chemie und Physik vorgeschritten, desto wahrscheinlicher ist es geworden, dass die Atomgewichte der chemischen Elemente und alle mit denselben zusammenhängenden chemischen und physikalischen Eigenschaften derselben eine Kommensurabilität nach rationalen Zahlenverhältnissen besitzen, welche nur vorläufig noch bei einem Theil derselben dadurch getrübt erscheint, dass wir irgendwelche noch unerkannte störende Bedingungen nicht zu beseitigen vermögen. Alle chemischen Verbindungen dieser Elemente unter einander erfolgen schlechthin nach rationalen Zahlenverhältnissen, welche sich indess von der Einfachheit der unorganischen Verbindungen um so weiter entfernen, eine je wichtigere Rolle die betreffenden Verbindungen im Lebensprocess der Organismen zu spielen haben. Da wir auch bei den Ton- und Farbenverbindungen die physiologische Vermittelung für das Gefallen und Missfallen der Eindrücke nicht kennen, so wird es nicht so fern liegen, auch in den chemischen Einwirkungen chemischer Elemente oder Verbindungen auf den (sei es normalen, sei es sensitiven) Organismus einen Einfluss der Zahlenverhältnisse als solchen auf das Gefallen oder Missfallen des Eindrucks zu vermuthen.

Wenn dem entgegensteht, dass in dem Bau des Sonnensystems rationale Zahlenverhältnisse zwischen den Umlaufszeiten der Planeten und Monde unbedingt ausgeschlossen sind, so ist dieser Widerspruch nur scheinbar, weil solche hier unzweckmässig sein würden wegen Summirung der periodischen Störungen und darum nothwendig zur allmählichen Aufsaugung von solchen Umlaufskörpern, soweit solche existirt haben sollten, geführt haben müssten. Es bleibt also durch diese Thatsache die allgemeine Wahrheit unangetastet, dass insoweit, als nicht inhaltliche Gründe anderer Art es verbieten, die Gesetzmässigkeit des Universums darauf gerichtet ist, möglichst einfache rationale Zahlenverhältnisse zu realisiren,**) offenbar weil sie die am

*) So fällt z. B. das Annalogon des Durdreiklangs (8 : 10 : 12, Braun : Orange : Grün) mit der tiefsten Farbe, das Analogon des Dursextackords (10 : 12 : 16, Orange : Grün : Lavendel) mit der höchsten Farbe aus dem Gebiet der ungetrübten Farbenwahrnehmung heraus und nur das Analogon des Durquartsextackords (9 : 12 : 15, Roth : Grün : Violett) und dasjenige des Molldreiklangs (10 : 12 : 15. Orange : Grün : Violett) fällt mit allen Gliedern in dasselbe hinein. Zum Molldreiklang (Orange : Grün : Violett) möchte man als entsprechendes Gegenstück einen Durdreiklang von den Farben Roth : Gelb : Blau a priori erwarten, aber diese haben das Verhältniss 9 : 11 : 14 oder 36 : 44 : 56 anstatt wie in der Musik das Verhältniss 36 : 45 : 54.

**) Vgl. L. B. Hellenbach, die Magie der Zahlen. Wien 1882 (speciell Abschn. I—V).

wenigsten zufälligen und gesetzlosen sind. In demselben Sinne aber wirken auch die möglichst einfachen Zahlenverhältnisse auf unsre Wahrnehmung gefällig, offenbar ebenfalls, weil wir in ihnen das Minimum von Zufälligkeit und Gesetzlosigkeit realisirt finden.

d. Proportionalität.

Wenn zwei oder mehr Formglieder mit einander in Beziehung zu setzen sind, welche sämmtlich wiederum in sich gegliedert, d. h. aus Bestandtheilen zusammengesetzt sind, die innerhalb jedes Gliedes einander ungleich sind, und wenn die Gleichheit für diese Glieder ausgeschlossen bleiben soll, so fragt sich, welches diejenige Art der Ungleichheit sein werde, welche als die am wenigsten zufällige, und demnach am meisten gesetzmässige zu bezeichnen ist. Offenbar ist diess die Aehnlichkeit der Glieder, d. h. die Gleichheit bei verändertem Grössen-Maassstabe, oder die Gleichheit der Verhältnisse der Bestandtheile in jedem Gliede. Ueberall, wo ein Glied ungleiche Bestandtheile in sich enthält, müssen diese Raum- oder Zeit- oder Bewegungs-Elemente ein bestimmtes Verhältniss zu einander haben; wenn nun die Gleichheit der Glieder untereinander ausgeschlossen ist, so wird doch offenbar die Gesetzlosigkeit oder Zufälligkeit in der gesammten Form auf ein Minimum reducirt, wenn sie auf den Maassstab in der Darstellung dieser Verhältnisse beschränkt bleibt. Ist die Grösse des zweiten Gliedes, oder was ebensoviel sagen will, die Grösse eines Bestandtheils in demselben einmal gewählt, so ist dem Zufall und der Gesetzlosigkeit die Thür verschlossen, indem die Gleichheit der Verhältnisse in Kraft tritt. Das Ergebniss für die Glieder ist Aehnlichkeit, dasjenige für ihre beiderseitigen Bestandtheile Proportionalität. Vom rein formalen Gesichtspunkt aus muss zunächst Gleichmässigkeit der Symmetrie für befriedigender gelten als Proportionalität; es bedarf schon eines Grundes, um die Abweichung von der Gleichheit im Maassstabe der ähnlichen Glieder zu rechtfertigen, der meist im Gebiet der Zweckmässigkeit zu suchen sein wird, und wäre es nur das im organischen Gebiet allgemein geltende Gesetz, dass jede Steigerung der Entwickelungsstufe durch wachsende Differenzirung der Glieder erreicht wird.

Die Proportionalität kann auch zwischen zwei oder mehreren Verhältnissen stattfinden, welche sich nicht zu geschlossenen Gliedern für die Anschauung zusammenfügen; die Glieder der Verhältnisse $a:b$ und $a_1:b_1$ können z. B. an verschiedene Formglieder der Anschauung vertheilt sein. Setzt man die Verschiedenheit von a und b als gegeben voraus, lässt man also auch die Gleichheit von a_1 mit a als ausgeschlossen gelten, so fragt es sich, welcher Maassstab dem a_1 zu geben sei, um als der möglichst wenig zufällige oder willkürliche zu erscheinen, wenn ein anderweitiger Grund für die Wahl des Maassstabs nicht besteht. Da ist denn klar, dass von allen möglichen Grössen, welche unter Ausschluss der Grösse a für a_1 gewählt werden können, die Grösse b die am wenigsten zufällige ist, weil sie die einzige ist, welche das Gesetz der Gleichheit, allerdings in einer andern

Beziehung als bei der Gleichsetzung mit a, in Kraft treten lässt. Würde $a_1 = a$ gesetzt, so schlösse diess auch die Gleichheit von b_1 mit b ein; ist aber einmal die Bedingung gestellt, dass a_1 nicht $= a$ sein soll (also auch b_1 nicht $= b$), so wird doch statt der zweifachen Gleichheit eine einfache als formbildendes Princip eintreten können, wenn von den vier Gliedern zwar nicht je zwei, aber doch im Ganzen zwei einander gleichgesetzt werden, nämlich $a_1 = b$, wobei dann $b_1 = \frac{b^2}{a}$, oder $b = \sqrt{ab_1}$ wird. Hiermit ist aus dem Princip des mindest Zufälligen diejenige besondere Art der Proportionalität als die formal schönste abgeleitet, bei welcher das zweite Glied des ersten Verhältnisses sich im ersten Gliede des zweiten Verhältnisses, das zweite Glied des zweiten Verhältnisses sich im ersten Gliede des dritten Verhältnisses wiederholt u. s. f., oder bei welcher jedes Glied das geometrische Mittel aus dem vorhergehenden und folgenden Gliede darstellt. Es ist aber zu beachten, dass auch andre Arten der Proportionalität formalschön sind, wenn auch in geringerem Grade, weil das formirende Princip der Gleichheit der Verhältnisse in ihnen doch immerhin zur Darstellung gelangt, und dass nur dann jene besondere Art der Proportionalität als die gefälligste gelten kann, wenn es gänzlich an inhaltlichen Gründen für die Entscheidung bei der Wahl des Maassstabs fehlt.

e. Der goldne Schnitt.

Es kann nun der Fall eintreten, dass das erste Glied des zweiten Verhältnisses mit dem zweiten Gliede des ersten nicht bloss gleichgesetzt wird, sondern zusammenfällt oder in eins fällt; in diesem Falle ist aber erforderlich, dass sowohl sein Verhältniss zum ersten Gliede als auch dasjenige zum letzten Glied sich deutlich als Verhältniss bekundet und der Auffassung aufdrängt, weil sonst das Verständniss für die Gleichheit beider Verhältnisse und damit das Verständniss für die Proportionalität als immanentes Formgesetz aufhörte. Sind dagegen die Verhältnisse als solche deutlich wahrnehmbar, so zwingt eben die Auffassung des mittleren Gliedes in der Doppelheit seines Verhältnisses zu einer ideellen Verdoppelung des Gliedes selbst und damit zum Verständniss der Proportionalität. Dann hindert auch nichts die Proportionalität in einer Reihe weiterer Verhältnisse in derselben Weise fortzusetzen, so dass jedes Glied ein doppeltes Verhältniss nach rückwärts und vorwärts aufweist und alle diese Verhältnisse einander gleich sind.

Hierbei hat die Gesetzlosigkeit oder der Zufall noch immer einen Spielraum in der Bestimmung des ersten Verhältnisses von a: b, sofern dieselbe nicht aus inhaltlichen Gründen gegeben ist. Fragen wir uns nun weiter, wie diese Gesetzlosigkeit durch ein formgebendes Gesetz ersetzt werden könne, so heisst das mit andern Worten, wir stellen uns die Aufgabe, das Verhältniss von a : b so zu bestimmen, dass b, oder $\frac{b^2}{a}$ irgend welche Gleichheit mit a und b zeige, obwohl

es ohne Widerspruch weder $= a$, noch $= b$ sein kann. Setzt man a grösser als b, d. h. $\frac{b}{a} < 1$, so muss $\frac{b^2}{a}$ kleiner als b (also auch erst recht kleiner als a) sein; setzt man a kleiner als b, d. h. $\frac{b}{a} > 1$, so muss $\frac{b^2}{a}$ grösser als b (also auch erst recht grösser als a) sein; im ersteren Falle muss also das dritte Glied grösser, im letzteren Falle kleiner als jedes der beiden ersten Glieder sein. Soll es nun doch eine Gleichheit mit denselben zeigen, so wird es im ersten Fall ihrer Summe, im letzteren Falle ihrer Differenz gleich sein müssen. Beide Fälle reduciren sich auf einen durch Umkehrung der Proportion; denn wenn das dritte Glied die Summe des ersten und zweiten ist, so ist auch das erste Glied die Differenz des dritten und zweiten. Die Aufgabe, die gefälligste, d. h. möglichst wenig zufällige Art der Proportionalität zu finden, ist also gelöst im „goldenen Schnitt", welcher ein gegebenes Ganze so theilt, dass der kleinere Theil zum grösseren sich verhält wie dieser zum Ganzen, oder dass das Ganze sich zum grösseren Theil verhält, wie dieser zum kleineren. Nun ist dasjenige Verhältniss des ersten zum zweiten Gliede bestimmt, welches das mindest zufällige ist unter der Voraussetzung, dass das zweite Glied das gleiche Verhältniss zu einem dritten wiederholt; was jetzt noch gesetzlos und unbestimmt bleibt, ist nur die absolute Grösse des Ganzen, d. h. der Maassstab der nach dem goldenen Schnitt gebildeten Form, was bei der Relativität aller Grössen nicht in's Gewicht fällt, am wenigsten für den Augenschein, dessen scheinbare Grösse ohnehin mit der Entfernung des Beschauers wechselt.

Hiermit ist der goldne Schnitt als die mathematisch gefälligste Art der Proportionalität aus dem Princip des mindest Zufälligen abgeleitet und in seiner Bedeutung als Formprincip anerkannt. Es darf aber nicht vergessen werden, dass verschiedene Bedingungen erfüllt sein müssen, damit ihm ein Einfluss auf die Auffassung ermöglicht wird. Erstens muss das Verhältniss zwischen dem kleineren und dem grösseren Theil sich als Verhältniss aufdrängen, zweitens aber auch das Verhältniss zwischen dem grösseren Theil und dem Ganzen; erstere Bedingung ist leicht zu erfüllen, letztere weniger leicht als man denkt. Man beachtet wohl das Verhältniss der Theile eines Ganzen unter einander ebenso wie dasjenige mehrerer koordinirter Ganzen zu einander, aber man springt nicht so leicht von den Theilen auf das Ganze über, um einen Theil mit dem Ganzen in Verhältniss zu setzen, weil zunächst nur Koordinirtes verglichen wird. Am wenigsten liegt es so nahe, das Verhältniss zwischen zwei Koordinirten mit dem Verhältniss zwischen zwei Subordinirten zu vergleichen; es ist dabei gleichsam ein doppelter Sprung des Gedankens erforderlich, um zur Auffassung der Proportionalität zu gelangen. Wenn es einem aber doch einfällt, das Verhältniss zwischen einem Theil und dem Ganzen in's Auge zu fassen, warum dann gerade das Verhältniss des grösseren, und warum nicht das des kleineren Theiles zum Ganzen,

da doch beide gleiches Recht gegen das Ganze haben? Was beim Fortgang vom grösseren Theil zum Ganzen Proportionalität ist, das ist beim Fortgang vom kleineren Theil zum Ganzen Disproportionalität; warum will man nur die eine der beiden gleich wirklichen Thatsachen sehen und gegen die andere die Augen verschliessen? Ich meine, es muss schon ein inhaltlicher Grund sein, eine nähere inhaltliche Beziehung des grösseren Theils zum Ganzen, welche uns nöthigt, dieses Verhältniss allein in's Auge zu fassen, und damit sind wir schon über die blosse formale Betrachtungsweise hinaus.

Die Beziehung des grösseren Gliedes zur Summe der beiden ersten Glieder wird erleichtert, wenn diese Summe als drittes Glied neben die beiden ersten tritt, weil dann das Koordinationsverhältniss den Sprung vom Verhältniss Koordinirter zum Verhältniss Subordinirter erspart; dann muss aber auch die Gleichheit des dritten Gliedes mit der Summe der beiden ersten in die Augen springen. Diess geschieht beispielsweise in einer Reihe von aufeinanderfolgenden Verhältnissen, wie in einem Stufentempel oder den Blattwirbelabständen eines im Wachsthum begriffenen Pflanzenstengels. Im Ganzen wird dieser Fall sehr selten sein und meistens nur das Ganze selbst oder die Summe der beiden ersten Glieder anstatt eines dritten Gliedes gegeben sein. Wo nun gar die Anschauung des Ganzen ebenso wie eines dritten Gliedes fehlt, und bloss das dem goldnen Schnitt entsprechende Verhältniss zwischen zwei Gliedern besteht, da kann vom goldnen Schnitt im Sinne der Proportionalität überhaupt nicht mehr die Rede sein, sondern nur noch von einem einfachen Verhältniss (z. B. wenn wie bei Bilderrahmen oder Visitenkarten die beiden Verhältnissglieder in verschiedenen Dimensionen liegen). Hier ist nicht mehr abzusehen, was dieses Verhältniss vor andern Verhältnissen voraus haben sollte, wohl aber, was die einfachen Zahlenverhältnisse vor ihm voraus haben, nämlich die arithmetische Rationalität.

Wenn es schon einer vorwiegenden inhaltlichen Beziehung des grösseren Theils zum Ganzen bedarf, um das Formgesetz des goldenen Schnittes, da wo es rein zur Herrschaft gelangt ist, auch zur ästhetischen Wirkung zu bringen, so kann noch weniger davon die Rede sein, dass dieses vereinzelte mathematische Formgesetz eine übergreifende Macht über die Formgesetze höherer inhaltlicher Stufen besitze. Schon im Gebiete des mathematisch Gefälligen giebt es einerseits viel höhere Formgesetze als das der Proportionalität, denen letzteres sich unterordnen muss, wenn es auch innerhalb derselben einen gewissen Spielraum behaupten kann, und giebt es andrerseits koordinirte Formgesetze, wie dasjenige der Kommensurabilität durch möglichst einfache rationale Zahlenverhältnisse, welche mit dem Gesetz der Proportionalität konkurriren, und vor denen letzteres weit öfter zurückstehen muss, als sie vor ihm zurücktreten. Geht man aber über das Gebiet des mathematisch Gefälligen hinaus zu dem dynamisch Gefälligen, oder zum konstruktiv Zweckmässigen oder gar zum Seelenvollen, dann verschwindet die Bedeutung eines solchen vereinzelten mathematischen Formprincips vollständig vor dem formbestimmenden Inhalt höherer Stufen.

Wenn die Vertheidiger des goldnen Schnitts den Beweis vom Gegentheil erbracht zu haben glauben, so erklärt sich dieser Irrthum durch folgende Umstände. Erstens lassen sie alle Fälle, in denen ein vom goldnen Schnitt sehr weit abweichendes Verhältniss besteht (also alle rundlichen, radialen, oder langgestreckten Formen im Thier- und Pflanzenreich und alle fundamentale Gliederung in einen kleinen und einen erheblich grösseren Theil, wie z. B. Kopf und Rumpf) einfach ausser Betracht, ignoriren also alle eklatant negativen Instanzen. Zweitens schreiben sie alle Fälle von kommensurabeln Zahlenverhältnissen, die sich nicht allzuweit von dem des goldnen Schnitts entfernen (z. B. 5 : 8, 3 : 5, ja sogar noch 2 : 3) ihrem Princip als positive Instanzen gut, anstatt anzuerkennen, dass diese Fälle für das konkurrirende Princip der möglichst einfachen Zahlenverhältnisse, also gegen das Princip der irrationalen Proportionalität des goldnen Schnitts sprechen. Drittens wählen sie bei dem meistens gegebenen Spielraum den Ansatzpunkt für ihre Messungen organischer Formgebilde mit Willkür so, dass ein Verhältniss herauskommt, welches sie mit Recht oder Unrecht zu Gunsten des goldnen Schnitts geltend machen zu können glauben, während sehr oft eine naturgemässere Wahl des Theilungspunktes jede Möglichkeit eines solchen Versuchs zerstören würde. Viertens achten sie gar nicht auf die oben angegebenen Bedingungen für die Auffassung der Proportionalität und reden von Proportion, wo für die Anschauung nur ein einfaches Verhältniss von zwei Gliedern ohne deren Summe als drittes Glied und ohne ein zweites Verhältniss zwischen diesem fehlenden dritten und dem zweiten Gliede vorhanden ist. —

Was von den weitschichtigen Beweisführungen der Vertheidiger des goldnen Schnitts für die Gebiete des inhaltlich Schönen übrig bleibt in Bezug auf die Bevorzugung des dem goldnen Schnitt zu Grunde liegenden Verhältnisses als Kanon für die Wahl einfacher Verhältnisse, ist folgendes. Wo der Inhalt keine wesentliche Abweichung der Verhältnissglieder von einander (wie z. B. für das Verhältniss von Länge und Breite der Blätter bei Gräsern, Palmen), und keine vollständige oder annähernde Gleichheit derselben (wie z. B. bei Schwimmpflanzenblättern) verlangt, da wird aus dem Gesichtspunkt rein formaler Gefälligkeit ein Verhältniss bevorzugt werden, das zwischen 1 : 1 und 1 : 2 schwankt. Das erstere darf überall da als das unbedingt gefälligste Verhältniss gelten, wo es sich um Theilung einer horizontalen Linie, oder um Theilung von Flächen und Körpern in eine rechte und eine linke Hälfte handelt; das letztere trägt als gefälligstes den Sieg davon in dem Specialfall, dass eine vertikale Linie durch eine horizontale Querlinie getheilt werden soll, so dass ein Kreuz entsteht. Im ersteren Falle ist das Verhältniss des goldnen Schnitts als ein die Gleichheit oder Symmetrie störendes gradezu missfällig; im letzteren Falle steht es wenigstens hinter dem Verhältniss des kürzeren zum längeren Theilstück wie 1 : 2 erheblich an Gefälligkeit zurück (Fechner Vorsch. d. Aesth. I. S. 192). Das erstere Verhältniss von 1 : 1 lässt die Differenzirung oder Specifikation vermissen, welche wir gewohnt sind als Grundbedingung jeder inneren Gliederung, die zu höherem

Werthe führen soll, anzusehn; das zweite Verhältniss der Verdoppelung entfernt sich dagegen einerseits in der Verschiedenheit des Maassstabs weiter von dem Formgesetz der Gleichheit oder Homogeneïtät, als das Gesetz der Differenzirung es zu fordern scheint, und lässt andrerseits gleichzeitig in dem bloss verdoppelten ersten Gliede ein inhaltlich doch zu wenig abweichendes zweites auftreten, um der Forderung der Differenzirung genug zu thun. Jedes Verhältniss, das über 1 : 2 hinausgeht, ohne im zweiten Gliede eine blosse Verdoppelung des ersten zu bieten, wird zwar von dem zweiten Bedenken frei, verfällt aber desto mehr dem ersten und bedarf deshalb aus rein formalen Rücksichten wenigstens der Vermittelung und Verknüpfung durch weniger abweichende Zwischenglieder, wie z. B. die None (4 : 9) der Septime und die Septime (4 : 7) der Quint und Terz bedarf. Deshalb bleiben als die unmittelbar gefälligen Verhältnisse nur die zwischen 1 : 1 und 1 : 2 gelegenen übrig.

A priori oder deduktiv lässt sich über den Punkt, wo der Gegensatz vom Homogeneïtät und Specifikation, von Gleichheit und Differenzirung am meisten zu einem neutralen Kompromiss ausgeglichen sei, gar nichts ausmachen; es lässt sich weder das arithmetische Mittel zwischen den Verhältnissen $\frac{1}{1}$ und $\frac{1}{2}$, d. h. $\frac{3}{4}$, noch das geometrische Mittel zwischen beiden, d. h. $\frac{1}{\sqrt{2}}$ a priori als dieser Punkt der maximalen Neutralisation beweisen, am wenigsten aber lässt sich deduktiv beweisen, dass das Verhältniss des goldnen Schnitts d. h. $\frac{2}{1+\sqrt{5}}$ diesen Punkt bezeichne. Denn der goldne Schnitt, in welchem das zweite Glied das geometrische Mittel zwischen dem ersten und dritten, und das dritte die Summe des ersten und zweiten bildet, ist dem Gebiete der Proportionalität entlehnt und hat gar kein Recht, ohne weiteres auf das Gebiet des blossen V e r h ä l t n i s s e s zweier Grössen übertragen zu werden, bei welchem man die Berechtigung der Hereinziehung der Summe beider Glieder als eines dritten Gliedes und den Zusammenhang dieser Forderung mit dem gesuchten Neutralisationspunkt nicht einzusehen vermag. Es bleibt also den Vertretern des goldnen Schnitts nur der e m p i r i s c h e Nachweis übrig.

Nun zeigt aber die Nachmessung der Formverhältnisse in Naturprodukten und menschlichen Artefakten und die Ausrechnung der reinen musikalischen Tonverhältnisse nur soviel, dass an Stelle des gesuchten irrationalen Verhältnisses des goldnen Schnitts thatsächlich a n d r e theils irrationale, theils rationale Zahlenverhältnisse obwalten, welche sich allerdings vorwiegend in dem Spielraum zwischen 1 : 1 und 1 : 2 bewegen; sie zeigt ferner, dass Verhältnisse, welche diesen beiden Grenzwerthen nahe kommen, weniger gefällig sind, als solche, die von ihnen etwas weiter entfernt bleiben, aber sie zeigt k e i n e s w e g s, dass die Verhältnisse um s o g e f ä l l i g e r werden, je m e h r sie sich dem Verhältniss des goldnen Schnittes nähern. Je wichtiger in einem Gebiet (wie z. B. der Musik) die Rationalität der Zahlenverhältnisse

ist, desto wichtiger wird auch die Einfachheit derselben, während die Annäherung an das irrationale Verhältniss des goldnen Schnitts um so komplicirtere Zahlenverhältnisse und um so grössere Zahlen als Glieder erfordert, je enger sie sein soll.

Es ist deshalb nicht einmal dem Satze allgemeine Geltung einzuräumen, dass das Verhältniss des goldnen Schnitts der Kanon oder die Mittellinie sei, dem die gefälligen Verhältnisse von beiden Seiten in dem Sinne zustreben, dass sie nach Maassstab der Annäherung an dieselbe immer gefälliger werden, da vielmehr auf den an möglichst einfache Kommensurabilität gebundenen Gebieten jede stärkere Annäherung an das irrationale Verhältniss des goldnen Schnitts die Verhältnisse missfälliger macht. Sehen wir von Oktave und Quint (1 : 2 und 2 : 3) ab, so bieten die grosse und die kleine Sexte Konsonanzen, deren Schwingungsverhältnisse (3 : 5 und 5 : 8) zu beiden Seiten des goldnen Schnittes liegen. Aber deren Umkehrungen, die kleine und grosse Terz, bieten ebenfalls Konsonanzen, obwohl ihre Schwingungsverhältnisse (5 : 6 und 4 : 5) weit ab von dem goldnen Schnitt liegen, und Tonverbindungen, deren Schwingungsverhältnisse dem goldnen Schnitt näher kommen (wie 8 : 13, 13 : 21), werden nur als unreine grosse oder kleine Sexten aufgefasst. Zwei Töne, deren Schwingungszahlen möglichst genau im Verhältniss des goldnen Schnitts stehn, geben eine gradezu abscheuliche Dissonanz, nämlich ein Intervall, das etwa um einen Viertelton kleiner ist als die grosse Sexte, und etwa um einen Viertelton grösser als die kleine Sexte; dagegen liefern Intervalle wie 4 : 7, 5 : 7, 4 : 9, 5 : 9 und selbst 7 : 9 ganz weiche und wohlklingende Tonverbindungen, welche darum nicht weniger konsonant sind, weil sie nach einer Anflösung verlangen. Danach kann es unmöglich die Annäherung an das Verhältniss des goldnen Schnitts sein, was die beiden Sexten wohlklingend und in gewissem Sinne zu Grundpfeilen des Harmoniesystems macht, sondern die Einfachheit ihrer rationalen Zahlenverhältnisse, welche das aus anderweitigen Gründen erreichbare Maximum darstellt. Alle Versuche, das Verhältniss des goldnen Schnitts in der Musik nachzuweisen, müssen daran scheitern, dass in der Musik die Proportionalität überhaupt keinen Raum findet, also auch nicht diejenige des goldnen Schnitts. Darum ist es auch ein terminologischer Missgriff, das Verhältniss des goldnen Schnitts als ein „harmonisches Verhältniss", oder gar als d a s harmonische Verhältniss schlechthin zu bezeichnen, weil „harmonisch" nur ein aus der Musik entlehnter Ausdruck ist, in der Musik aber das Harmonische eben nicht durch das Verhältniss des goldnen Schnitts oder irgend welche andere irrationale Verhältnisse, sondern vielmehr durch einfache rationale Zahlenverhältnisse bedingt ist.

Weit eher könnte man zu dem Versuch gelangen, das irrationale Formgesetz des Verhältnisses des goldnen Schnitts und das rationale Formgesetz der möglichst einfachen Zahlenverhältnisse als die beiden Pole zu bezeichnen, aus deren Kampf die gefälligen Formverhältnisse entspringen, so zwar, dass die einfachen Zahlenverhältnisse, die von dem goldnen Schnitt zu weit abstehen von solchen, die ihm näher

stehen, an Gefälligkeit überwogen werden, dass dagegen die verwickelteren Zahlenverhältnisse, die dem goldnen Schnitt allzu nahe stehen, von der Einfachheit der ihm ferner stehenden geschlagen werden. Auf diese Weise würden die gefälligsten Verhältnisse durch eine Art von Kompromiss zwischen dem goldnen Schnitt und dem Gesetz möglichst einfacher Zahlen ausgelesen werden; aber selbst diese Auffassung kann nicht als stichhaltig gelten, wenn man bedenkt, dass es nicht der Einfluss des goldnen Schnittes als imaginären Kanons oder unsichtbarer Mittelgrenze, sondern vielmehr das in jedem Specialfall anders ausfallende Kompromiss zwischen den Gesetzen der Homogeneïtät und Differenzirung ist, was für die Auslese zwischen den mehr oder minder einfachen Zahlenverhältnissen entscheidend ist.

f. Die ebenen Kurven.

Während die grade Linie und die aus graden Linien zusammengesetzten Figuren durch Gleichungen ersten Grades bestimmbar sind, erfordern die Kegelschnitte Gleichungen zweiten Grades, und steigen wir damit zu einer höheren Stufe mathematischer Formgesetze auf. Der nach innen konvexe und der nach aussen konvexe Kegelschnitt, oder Hyperbel und Ellipse, sind die beiden allgemeinen Grundformen, Parabel und Kreis die beiden besonderen Uebergangsformen (die Parabel zwischen Hyperbel und Ellipse, der Kreis zwischen den nach rechts geneigten und den nach links geneigten elliptischen Schnitten). Die Anschauung eines Kegelschnitts eröffnet den Einblick in einen ungeheuren Reichthum von Beziehungen, welche die Geometrie explicirt; dieser Reichthum ist keineswegs seinem Begriffe nach unendlich, aber doch nicht so leicht zu erschöpfen. Diess kann man schon an dem einfachsten Kegelschnitt, dem Kreise, sehen, denn es giebt kein Lehrbuch der Geometrie, das die Lehre vom Kreise vollständig erschöpfend behandelte; jedes Lehrbuch beschränkt sich auf Hervorhebung der wichtigsten Sätze und thut damit seinem Zweck Genüge. Da jeder Leser, der sich an den in der Schule genossenen geometrischen Unterricht zurückerinnert, weiss, was hier gemeint ist, so scheint jede nähere Anführung überflüssig. Es liegt auf der Hand, dass die Gleichheit der Formglieder (z. B. aller auf demselben Bogen stehenden Peripheriewinkel) ihre Kommensurabilität durch möglichst einfache Zahlenverhältnisse (z. B. das Verhältniss zwischen Centrumswinkel und Peripheriewinkel wie 2 : 1) und ihre Proportionalität (sei es bei rationalen, sei es bei irrationalen Verhältnissen) auch hier die grösste Bedeutung haben, und dass die Form nach um so höherem Gesetz gebildet scheint, je mehr Beziehungen dieser Art sich aus ihr entwickeln lassen.

Der Reichthum dieser Beziehungen ist bei der Ellipse und Hyperbel noch weit grösser als beim Kreise. Der Kreis hat zwar die Symmetrie nach unendlich vielen Axen vor jenen voraus, aber es fehlt ihm dafür an derjenigen Differenzirung, welche durch das Auseinandertreten der beiden Brennpunkte und die aus dieser Zweiheit sich ergebenden Verhältnisse der *radii vectores* entspringt. Dass

z. B. die Winkel der beiden *radii vectores* mit der Peripherie (resp. der Tangente) einander gleich sind, kommt beim Kreise gar nicht in Betracht, weil gleich den beiden Brennpunkten auch beide Radien in einen zusammenfallen, der auf der Peripherie senkrecht steht. Auch die Symmetrie kommt erst dadurch recht zur Geltung, dass es unter einander ungleiche Bestandtheile sind, welche in entgegengesetztem Sinne auf einander folgen, wie es bei der Ellipse der Fall ist, während es beim Kreise lauter gleichmässige Bestandtheile sind, bei denen deshalb die gleichgerichtete und die umgekehrte Aufeinanderfolge dasselbe Resultat ergiebt. Aus demselben Grunde kommt auch die Symmetrie jeder Hälfte nach einer zur ersten senkrecht stehenden Axe bei der Ellipse zur vollen Geltung, während sie beim Kreise in der allgemeinen Kongruenz aller Glieder untergeht.

Die Ellipse hat vor der Hyperbel das voraus, dass sie eine geschlossene endliche Form ist, während die Hyperbel aus zwei aufeinander bloss ideell bezogenen Stücken besteht, deren jedes in's Unendliche verläuft, also nur mit einem Theil, allerdings dem charakteristischen Theil, in die Anschauung fallen kann. Die Parabel ist von allen Kegelschnitten der am wenigsten gefällige, weil nur eine seiner symmetrischen Hälften in die Anschauung fällt, während die andere in $\pm \infty$ liegt; das anschaubare Parabelstück ist deshalb nur nach einer Axe symmetrisch, nicht wie die übrigen Kegelschnitte nach zwei auf einander senkrecht stehenden Axen. Die Bedeutung der Parabel liegt daher nicht sowohl auf dem Gebiete der rein formalen Gefälligkeit als auf demjenigen der dynamischen Gefälligkeit, weil sie den Specialfall der Kraftwirkung repräsentirt, in welchem alle Wirkungslinien der konstanten Kraft einander parallel laufen, oder von einer sehr weit entfernten Kraftquelle herrühren. Die Gesetze der übrigen Kegelschnitte lassen sich ebenso durch geometrische Demonstration veranschaulichen, wie diejenigen des Kreises sich durch Rechnung beweisen lassen, und es sind nur Gründe äusserer Zweckmässigkeit, wenn man bei den ersteren der algebraischen Analyse, bei den letzteren der konstruktiven Demonstration den Vorzug zu geben pflegt.

Nächst den Gleichungen zweiten Grades, welche die ebenen Schnitte durch Kegel (oder Cylinder) darstellen, kommen noch einige transcendente Funktionen für das mathematisch Gefällige in Betracht, z. B. die *Cosinus*-Funktion für die Wellenlinie. Die ästhetische Bedeutung der Wellenlinie ist so gross, dass Hogarth in ihr die absolute „Schönheitslinie“ suchte, ebenso wie einige neuere Aesthetiker im Verhältniss des goldnen Schnitts das absolute „Schönheitsverhältniss“; solche Einschränkungsversuche aller Schönheit auf mathematische Gefälligkeit und aller so unendlich reichen und vielseitigen mathematischen Gefälligkeit auf ein einziges oder ganz wenige formbildende Principien beweisen jedoch nichts weiter als die wunderlich abstrakte Beschränktheit des Gesichtskreises ihrer enthusiastischen Vertreter. Es darf übrigens nicht ausser Acht gelassen werden, dass die rein mathematische Gefälligkeit der Wellenlinie erhöht wird durch die sinnliche Annehmlichkeit der sie verfolgenden Blickbewegung und durch die unwillkürliche Beziehung derselben auf die wellenförmig

verlaufenden dynamischen Processe. In noch höherem Maasse ist letzteres bei der Kettenlinie (d. h. der Linie, die eine an ihren beiden Endpunkten aufgehängte Kette bildet) der Fall, die übrigens von Ungeübten meist mit einem Stück Parabel, Hyperbel oder Kreis verwechselt wird. Unter den ebenen Spiralen erscheint die logarithmische Spirale ihrem höheren Formbildungsgesetz gemäss gefälliger als die Archimedische Spirale, welche dem Nullpunkt in der engsten Windung allzurasch zueilt. Die Archimedische Spirale hat aber eine specielle Bedeutung als Projektion der konischen Schraubenlinie auf die Kegelbasis, d. h. als deren Oberansicht von der Verlängerung der Kegelaxe über die Spitze hinaus, und entschwindet dabei das minder Gefällige der engsten Windung in der Regel dadurch, dass die Spitze des Kegels abgeschnitten oder sonstwie modificirt ist.

g. Die dreidimensionalen Raumgebilde.

Gehen wir zu dreidimensionalen Raumgebilden über, so haben wir auch hier mit der Gleichheit der Seiten und Winkel ebenflächiger Körper zu beginnen. Das Tetraëder entspricht dem gleichseitigen Dreieck, der Würfel dem Quadrat, das Oktaëder der Raute, das Dodekaëder dem Fünfeck, während das Gegenstück zum Sechseck gänzlich fehlt. Die regelmässigen Körper von grösserer Seitenzahl (Oktaëder, Dodekaëder und Ikosaëder) entbehren der leichten Uebersichtlichkeit, welche für ästhetische Auffassung unentbehrlich ist. Denn die sämmtlichen Seiten eines Vielecks sind gleichzeitig sichtbar und lassen ihre Gleichheit unmittelbar wahrnehmen, während diejenigen eines regelmässigen Körpers immer nur zum Teil sichtbar sind, sich in perspektivischer Ungleichheit darstellen, und zum übrigen Theil durch einen konstruktiven Akt der Phantasie ergänzt werden müssen. Es muss also hier der unmittelbar gegebene Augenschein verlassen und zum stereometrischen Formenschein fortgegangen werden, welcher zum Gebiet des plastischen Formenscheins gehört; dieser Uebergang durch ergänzende Phantasiekonstruktion wird aber um so schwieriger, je verwickelter die Formverhältnisse werden. Deshalb ist die ästhetische Bedeutung der regulären Körper mit grösserer Seitenzahl gering; dafür wird aber die Bedeutung der auf regelmässigen Vielecken errichteten Prismen und Pyramiden um so grösser, zu denen auch Walze und Kegel zu zählen sind. In den regelmässigen Formen der Krystalle überwiegen daher die Kombinationen aus Prismen und Pyramiden; diess gilt um so mehr, wenn man erwägt, dass Tetraëder und Kubus schon mit unter diese befasst sind. Noch seltener als im Mineralreich sind die regulären Körper im Pflanzenreich, doch kommen sie auch hier ausnahmsweise vor, so z. B. das Tetraëder bei den Pollen von *Cordyalis sempervirens,* der Würfel bei *Actinomma drymodes,* das Oktaëder bei den Anteridien von Chara, das Dodekaëder bei den Pollen von *Bucholzia maritima,* das Ikosaëder ausnahmsweise bei *Aulosphaera* (vielleicht als Jugendzustand).*)

Dem Kreise entspricht die Kugel, der Ellipse, Parabel und

*) Vgl. E. Haeckel's Generelle Morphologie der Organismen I 411—415.

Hyperbel das Ellipsoid, Paraboloid und Hyperboloid, welche sämmtlich als durch Umdrehung der ebenen Figur um ihre Axe entstanden zu denken sind. Wegen ihrer Symmetrie nach all den unendlich vielen Ebenen, welche sich in der Umdrehungsaxe schneiden, besitzen alle durch Umdrehung entstandenen Körper eine merkliche Gefälligkeit, und diese wird noch durch senkrechte Stellung der Axe und Beziehung des Körpers auf die Schwere erhöht, wie denn auch der Rauminhalt der Umdrehungskörper durch Multiplikation der gedrehten ebenen Figur mit dem von ihrem Schwerpunkt bei der Umdrehung zurückgelegten Wege berechnet wird. Kugel, Ellipsoid und Walze (liegender Cylinder) haben die Fähigkeit des Rollens (d. h. des Umsetzens der gleitenden Reibung in rollende Reibung) gemein, welche dynamische Eigenschaft unwillkürlich die formale Gefälligkeit erhöht. Der Kugelabschnitt verschwimmt für die Anschauung leicht mit dem Umdrehungskörper der Kettenlinie; die hohle Halbkugel von innen gesehen ruft die Vorstellung des anschaubaren Universums, d. h. des scheinbaren Himmelsgewölbes wach und greift dadurch ebenfalls über ihre formale Gefälligkeit hinüber in's Bereich der dynamischen.

Von dreidimensionalen krummen Linien will ich nur die cylindrische und konische Spirale (Schraubenlinie) anführen, welche entsteht, wenn auf dem Mantel eines gleichmässig rotirenden Cylinders oder Kegels ein Punkt sich gradlinig mit gleichmässiger Geschwindigkeit fortbewegt. Es ist klar, dass die konische Spirale die allgemeinere Form ist, und dass die cylindrische Spirale nur den Grenzfall eines Kegels mit unendlich kleinem Scheitelwinkel und darum parallelen Mantellinien darstellt. In der That sind auch alle in der Natur und Kunst vorkommenden cylindrischen Spiralen nur anscheinend oder annähernd cylindrisch, in Wahrheit aber konisch, so z. B. die Schneckenhäuser oder die Blattstandsspiralen an allen Stengeln, welche einfach konisch, und die Windungen der Schlange, welche doppelt konisch (nach Kopf und Schwanz hin enger werdend) sind. Genau genommen sind die Pflanzenstengel auch nicht einmal Kegel, sondern Umdrehungskörper aus einer Figur mit gekrümmter Seitenlinie, die nur der graden sehr nahe kommt. In andern Pflanzentheilen, z. B. Früchten und Fruchtträgern wird die Abweichung vom Kegel oft so bedeutend, dass der Umdrehungskörper, auf dessen Mantel die Spirale sich windet, mehr einer Kugel (z. B. Erdbeere) oder einem konisch verlängerten Ellipsoid ähnlich wird (z. B. Tannzapfen). Wo die Spiralen nur spärlich besetzt sind, wie es bei den Blattstandsspiralen die Regel ist, da stellen sich sofort wieder einfache rationale Zahlenverhältnisse zwischen der Zahl der Windungen und derjenigen der sie besetzenden Blätter ein, welche übrigens auch da rationale Verhältnisse von ziffermässig sehr einfacher Art bleiben, wo sie dem irrationalen Verhältniss des goldnen Schnitts sich annähern (und darum von den Vertheidigern des letzteren mit Unrecht als positive Instanzen für dasselbe in Anspruch genommen werden).

h. Geometrische Demonstration und algebraische Analyse.

Ueberall, sowohl in den ebenen wie in den dreidimensionalen Formen, sind die genetischen Formgesetze oder formbildenden Prin-

cipien ebensowohl durch algebraisch-analytische Behandlung als durch geometrische, beziehungsweise stereometrische Demonstration zu entwickeln. Die Rechnung entfaltet die gesetzmässigen Beziehungen der Form sofort auf allgemeingültige Weise, dafür aber auch in abstrakter und diskursiver Manier; die geometrische oder stereometrische Demonstration entfaltet dieselben in einer zwar theilweise auch noch diskursiven aber doch möglichst simultan und intuitiv gehaltenen und keinenfalls abstrakten Manier, aber zunächst nur für den Spezialfall der gezeichneten Figur, und erst die hinzukommende Reflexion, dass dieselbe Beweisführung mit stetiger Formverschiebung auf alle andern Specialfälle anwendbar sei, verleiht ihr nachträglich allgemeine Gültigkeit (vgl. Krit. Grundlegung des transc. Realismus 3. Aufl. S. 135). Die rechnungsmässige Analyse drückt das formbildende Princip in der algebraischen Formel oder Gleichung des betreffenden Raumgebildes rein begrifflich aus und wahrt damit zwar dessen Allgemeingültigkeit, aber unter Verlust der Anschaulichkeit oder sinnlichen Scheinhaftigkeit; die Figur drückt das formbildende Princip durch sein Resultat im singulären Falle aus und bringt es dadurch zwar der Anschauung näher, aber unter Verlust seiner Allgemeinheit. Die algebraische Krystallisation des Begriffs in der Gleichung bietet dem diskursiven abstrakten Denken die allgemeine Genesis des formbildenden Processes dar und lässt aus der dieser immanenten mathematischen Gesetzmässigkeit das formbildende Princip ahnen; die Figur giebt der sinnlichen Anschauung das singuläre Resultat des Processes und lässt aus den diesem immanenten gesetzmässigen Beziehungen das formbildende Princip ahnen. Beide korrespondiren einander genau in der Sphäre des Begriffs und des Sinnenscheins, und man kann deshalb ebensowohl sagen, dass die Figur die Formel den Sinnen veranschaulicht, als dass die Formel die Figur dem begrifflichen Denken erschliesst und durchdringlich macht.

Aber das formbildende Princip selbst erfassen doch beide nur als ein dem Process oder dem Resultat implicite innewohnendes durch intellektuelle Ahnung oder durch das Gefühl; ohne dasselbe explicite zu erreichen, nähern sie sich ihm auf verschiedenen Wegen von entgegengesetzten Seiten und machen durch diese Doppelheit der Annäherung dem Geiste klar, wo das Princip steckt und zu suchen ist. Wir müssten die mathematische Gesetzmässigkeit der Form so sinnenfällig und plastisch wie in der Figur und so allgemeingültig und genetisch wie in der Gleichung, und beides zugleich und in Einem auffassen können, um in ihr das formbildende Princip unmittelbar und explicite zu ergreifen; aber diess ist unserm Bewusstsein versagt. Wir müssen uns damit begnügen, die Beziehungen bald begrifflich und diskursiv zu durchdenken, bald anschauend implicite zu erfassen; je besser uns das erstere gelingt, desto grösser ist unsre theoretische Befriedigung, je besser uns das letztere gelingt, desto grösser ist unsre ästhetische Befriedigung. Auch die geometrischen Hülfskonstruktionen, welche nur einer diskursiven Demonstration dienen, fallen schon in das Gebiet theoretischer Erkenntnissbefriedigung; ästhetisch ist nur die von dem anschaulichen Resultat des Formbildungsprocesses

empfangene Befriedigung, welche daraus entspringt, dass in der Form das immanente Formgesetz oder das ihr zu Grunde liegende formbildende Princip geahnt und die Form als adäquater Ausdruck dieses Princips gefühlt wird. Auf je höherer Stufe dieses formbildende Princip steht, einen desto grösseren Reichthum von Beziehungen wird die Form in sich schliessen, während allen diesen Beziehungen in der Form ihre sie bindende Einheit durch die Einheit des formbildenden Princips verbürgt ist.

i. Theorie des mathematisch Gefälligen.

Wir entnehmen hieraus, dass es selbst im Gebiete des mathematisch Gefälligen keineswegs die blosse Form als solche und abgesehen von irgend welchem ihr immanenten Inhalt ist, welche ästhetische Befriedigung erweckt, sondern die Form, insofern sie die scheinhafte Versinnlichung oder konkrete Veranschaulichung eines sie erzeugenden Etwas ist, das bei der ästhetischen Auffassung zwar nicht als abstrakte Gesetzmässigkeit gedacht werden darf, wohl aber als immanentes Formgesetz geahnt und als genetisches Princip der Form gefühlt werden muss. Dieses Etwas, das als immanenter Inhalt der Form implicite mit zur Auffassung gelangt, könnte nur dann explicite adäquat percipirt werden, wenn es dem Menschen möglich wäre, eine Einheit von Begriff und Anschauung zu vollziehen; hiernach werden wir diesen Inhalt als idealen Inhalt oder als immanente Idee der Form bezeichnen dürfen, wenn wir erwägen, dass es dem Begriff und der Anschauung gemeinsam ist, „ideale“ Faktoren zu sein, und dass die Philosophie von jeher den gemeinsamen Zielpunkt, welchem Begriff und Anschauung auf verschiedenen Wegen zustreben, als „Idee“ bezeichnet hat. Wir werden aber auch daran festhalten müssen, dass die Idee als solche nicht im Bewusstsein vorkommen kann, sondern dass ihr wesentlicher Gehalt nur implicite einerseits im Begriff (oder der algebraischen Formel) andrerseits in der ästhetischen Anschauung geahnt oder gefühlt werden kann.

Wir werden ferner darin bestärkt werden, den immanenten Inhalt der Form als einen idealen Inhalt zu beztimmen, wenn wir erwägen, dass die gesetzmässigen Beziehungen der (ausgeführten oder unwillkürlich zu ergänzenden) Formglieder eben nur darum gesetzmässig sind, weil sie die mindest zufälligen sind, dass aber das Zufällige gleich dem Alogischen, also unter Ermangelung anderweitiger logischer Bestimmungsgründe das mindest Zufällige gleich dem möglichst Logischen ist. Jede Gesetzmässigkeit ist nur als logische Determination oder Bestimmtheit des Was und Wie der Sache zu verstehen, und fällt bei jedem Versuch, die Anerkennung ihrer Logicität zu vermeiden, in blosse Scheingesetzmässigkeit zurück, die nichts weiter als nackte Fakticität oder Thatsächlichkeit ist; jede Logicität der Bestimmtheit aber ist nur als eine ideale zu verstehen, wobei natürlich nicht gleich an eine bewusstideale zu denken ist. Der immanente Inhalt der Form muss also schon darum ein idealer heissen, weil er ein möglichst logischer oder logisch-idealer ist; die Idee, welche den Inhalt der Form bildet und als explicite in unserm Bewusstsein nicht vorkommen kann, ist sonach näher als unbewusste logische Idee zu bestimmen. Die ästhetische

Befriedigung beim Anschauen einer mathematisch gefälligen Form entspringt daraus, dass die dieser Form zu Grunde liegende unbewusste logische Idee gefühlsmässig oder ahnungsvoll in der ästhetischen Anschauung implicite mit percipirt wird. Die ästhetische Befriedigung steigt mit der Stufe der versinnlichten Idee, d. h. mit dem Grade ihrer Logicität, welche sich in dem Reichthum logischer Beziehungen und in dem Logicitätsgrade dieser Beziehungen ausdrückt.

Die sinnliche oder äussere Einheit der Form ist ebenso nur Abglanz der idealen oder innerlichen Einheit der Idee oder des sie erzeugenden Formprincips, wie die sinnliche äussere Mannichfaltigkeit bloss der Widerschein der idealen inneren Mannichfaltigkeit des formbildenden idealen Princips ist, und die Zusammengehörigkeit grade dieser Art von äusserer Einheit mit grade dieser Art von sinnlicher Mannichfaltigkeit ist nur der sinnliche Reflex des idealen Verhältnisses zwischen dem einheitlichen formbildenden Princip und der in ihm als implicite Möglichkeiten schlummernden idealen Mannichfaltigkeit, welche erst bei der Explikation des Princips im Falle der Realisation mit verwirklicht wird. Die Beziehung der äussern Einheit auf die äussere Mannichfaltigkeit und umgekehrt, wenn sie ohne intellektuelles Hinabsteigen zu ihrer idealen innerlichen Quelle überhaupt möglich wäre, hätte doch an und für sich gar keinen ästhetischen Werth; sie erhält denselben nur dadurch, dass sie, welche ohne intellektuelle Erschliessung der Bedingtheit der Form durch die ihr immanente Idee überhaupt unmöglich ist, in der ästhetischen Auffassung durch ahnungsvolles Erschliessen dieser Bedingtheit auf ihre ideale Bedeutung zurückgeführt wird, d. h. dass die Form als der adäquate Ausdruck der Idee gefühlt und genossen wird.

Hiermit ergiebt sich des Weiteren, dass der Sinnenschein oder die sinnliche Anschauung im rein sensualistischen Sinne genommen, d. h. als blosse passive Sinnesaffektion ohne alle intellektuelle Zuthaten, schlechthin unfähig wäre, ä s t h e t i s c h e Auffassung zu vermitteln, dass es mit andern Worten in der Anschauung nicht die sinnlichen Bestandtheile als solche, sondern die unbewusst-logischen, intellektuellen Bestandtheile sind, welche die ästhetische Auffassung vermitteln, allerdings gestützt auf die sinnlichen Bestandtheile, welche sie als materiale Grundlage bei dieser Leistung nicht entbehren könnten. Wir sind also nur insoweit ästhetisch veranlagt, als wir eine Intellektualität der sinnlichen Anschauung, d. h. „intellektuelle Anschauung“ oder „anschauenden Intellekt“ wirklich besitzen; diess ist aber in dem Maasse der Fall, als unsre sinnliche Anschauung mit unbewusst logischen Funktionen imprägnirt ist. Wir besitzen also nicht etwa ein besonderes Organ intellektueller Anschauung (etwa für das Schöne, oder Gute, oder gar für das Wahre), sondern alle unsre ganz gemeine empirische Anschauung ist nur dadurch etwas von der Sinnes-Empfindung Verschiedenes und über sie Hinausgehobenes, dass sie als Anschauung doch intellektuell, d. h. intellektuelle Anschauung ist. Wir besitzen auch nicht eine intellektuelle Anschauung in dem Sinne, dass uns die sinnlichen und die intellektuellen Bestandtheile als solche klar vor dem Bewusstsein ständen, oder gar jeder

sinnliche Bestandtheil zugleich als intellektuell, und jeder intellektuelle zugleich als sinnlich uns bewusst wäre, sondern in dem Sinne, dass wir aus sinnlichen und intellektuellen Bestandtheilen wie aus Zettel und Einschlag unbewusst das Gewebe gewirkt haben, das nach seiner Fertigstellung als sinnliche Anschauung vor unserm Bewusstsein steht. Wir hören aber auch nicht auf, an diesem Gewebe unbewusst weiter zu wirken, sondern weben immer mehr und immer neue intellektuelle Fäden hinein, und erheben dadurch die immer intellektueller werdende Anschauung zu immer höherer Stufe und immer höherer theoretischer, praktischer und ästhetischer Verwendbarkeit und Leistungsfähigkeit, während die sinnlichen Bestandtheile in der Hauptsache dieselben bleiben, und das Resultat immer noch Anschauung bleibt, sofern die intellektuellen Bestandtheile wirklich unbewusst hineingewebt sind und nicht als solche in's Bewusstsein erhoben werden.

So ist es der unbewusste Ideengehalt in der Form, welcher von dem unbewusst-logischen oder unbewusst-idealen Einschlag in der Anschauung erfasst und der Anschauung einverleibt wird. Insofern nun bei der ästhetischen Auffassung eine Ahnung dieses Verhältnisses in's Bewusstsein hineinschimmert und die ideale Natur des Menschen, oder seinen Vernunfttrieb, verwandtschaftlich und wohlthuend anspricht, ohne ihn doch als Vernunfttrieb zum Bewusstsein zu erwecken, entsteht eine ästhetische Befriedigung. Insofern es aber unbewusste Vorstellungen vom idealen Inhalt der Form sind, auf welche diese Befriedigung sich stützt, kann man auch von gefühlsmässiger Perception des idealen Inhalts sprechen; denn das Charakteristische des Gefühlsmässigen liegt grade darin, dass es in der Hauptsache unbewusste Vorstellungen sind, welche die Lust- oder Unlust-Empfindung des befriedigten oder unbefriedigten Willens näher bestimmen oder begleiten. Hätten wir eine absolute intellektuelle Anschauung (wie Kant sie dem Menschen abspricht, Schelling sie ihm zuspricht), eine solche, in welcher das Intellektuelle und Intuitive sich ohne Rest deckte und für das Bewusstsein in Eins fiele, so wären wir damit für ästhetische Auffassung verloren, wenn auch für theoretisches und praktisches Verhalten vielleicht um so schrankenloser veranlagt; die ästhetische Auffassung findet ihren Platz eben nur in unsrer unvollkommenen intellektuellen Anschauung, in welcher einerseits ein unüberwundener sinnlicher Rest und andrerseits eine für das Bewusstsein als solches verborgene und verhüllte Intellektualität besteht. Denn einerseits würde das gefühlsmässige Ahnen des idealen Gehalts im sinnlichen Schein, auf welchem das specifisch ästhetische Geniessen beruht, in der absoluten intellektuellen Anschauung zu einem fühllosen Wissen und schrankenlosen Durchschauen, bei dem höchstens noch von einem theoretischen Geniessen oder von einer praktischen Genugthuung über das erleichterte thätliche Eingreifen in den Lauf der Dinge die Rede sein könnte, und andrerseits würde der sinnliche Schein, in dessen Dämmerlicht wir die Idee schimmern sehen, als Sinnenschein aufgehoben und von dem absoluten Wissen der absoluten intellektuellen Anschauung verschlungen werden. Ein absoluter Geist, dem eine solche absolute intellektuelle Anschauung zu-

geschrieben werden müsste, wäre deshalb als solcher zu einer ästhetischen Auffassung völlig unfähig, wenn er auch die Bedingungen einer solchen ästhetischen Auffassung in den bewussten, beschränkten Individualgeistern mit seinem absoluten Wissen ebenso wie deren Wirkung anticipiren könnte. —

Immerhin hat das mathematisch Gefällige als solches den Mangel, keine ästhetischen Scheingefühle hervorzurufen, die in den ästhetischen Schein hinausprojicirt werden könnten; wo es dennoch solche hervorzurufen den Anschein hat, wird eine genauere Untersuchung allemal zeigen, dass es nicht die reine mathematische Form und der ihr immanente ideale Gehalt ist, welche die ästhetischen Scheingefühle hervorrufen, sondern unwillkürliche dynamische Hineintragungen oder unvermerkte Associationen mit inhaltlichen Vorstellungen höherer Ordnung. Die reale Lust des ästhetischen Gefallens tritt hier so zu sagen in ihrer chemischen Reinheit auf, frei von den realen Gefühlen, welche das sinnlich Angenehme erweckt und welche erst wieder zu aufgehobenen Momenten im ästhetischen Schein herabgesetzt, also als reale überwunden werden müssen, aber auch frei von den ästhetischen Scheingefühlen, welche erst durch einen mit der Kategorie der Qualität behafteten idealen Inhalt geweckt werden können, nicht durch einen solchen, der sich auf die Kategorie der Quantität beschränkt wie die mathematischen Ideen. Das einzige Gefühl, das hier geweckt wird, ist dasjenige des ästhetischen Gefallens oder Missfallens, und an dieser Lust- oder Unlust-Empfindung müssen die unbewussten Vorstellungen ihren einzigen Halt suchen und finden, welche die gefühlsmässige Ahnung des idealen Gehalts vermitteln.

Das mathematisch Gefällige hat nicht, wie das sinnlich Angenehme, erst reale Gefühle zu überwinden, nicht erst etwas Unästhetisches abzustreifen, ehe es fähig wird, in das Gebiet der Aesthetik einzutreten; es gehört vielmehr schon so, wie es ist, voll und ganz in dieses Gebiet hinein und bedarf nicht erst fremder Hülfe, um hinein gelangen zu können, wie das sinnlich Angenehme des dasselbe aufnehmenden und aufhebenden ästhetischen Scheins. Auch davon kann keine Rede sein, dass das mathematisch Gefällige als solches noch ein rein Formales im Sinne völliger Leerheit an Inhalt sei, und deshalb nicht in die Aesthetik gehöre, als welche erst mit der Versinnlichung eines idealen Gehalts beginne; denn wir haben gesehen, dass das mathematisch Gefällige allerdings eine logische Idee, wenn auch nur im Bereiche der einzigen Kategorie der Quantität, d. h. mathematische Idee, zum Inhalt hat und eben nur wegen seiner Beziehung auf diesen in ihm versinnlichten idealen Gehalt gefällt. Trotzdem wird man zugeben müssen, dass das mathematisch Gefällige an sich, d. h. abgesehen von allen sonstigen Hineintragungen und Associationen, nur die abstrakteste, primitivste, ärmste und dürftigste Art des ästhetisch Gefallenden repräsentirt, eben weil es noch unfähig ist, Scheingefühle zu erwecken, — dass es zwar schon innerhalb des Weichbildes der Aesthetik aber noch an ihren äussersten Grenzen liegt, und darum in seiner begrifflichen Zugehörigkeit zu diesem Gebiet am leichtesten verkannt werden kann.

Darum sträubt sich auch das Sprachgefühl, es „ein Schönes“ im eigentlichen Sinne des Worts zu nennen, weil dazu ein idealer Gehalt von höherer Stufe der Idee (Lebendigkeit, Geistigkeit) gehört, und setzt anstatt „schön“ lieber die Bezeichnung „gefällig“ (welche demnach hier ebensowenig mit „anmuthig“ verwechselt oder in nähere Beziehung gesetzt werden darf, wie im vorigen Abschnitt „sinnlich angenehm“ diess werden durfte). Will man aber doch daran festhalten, dass der Begriff des „Schönen“ die allgemeinste Bezeichnung für alle im Bereich der Aesthetik liegenden Objekte bleiben müsse, dann macht man doch wenigstens zu „schön“ den Zusatz „formal“-, um den so eingeschränkten Begriff deutlich erkennbar von dem Schönen im engeren und eigentlichen Sinne abzusondern. Indem wir vom sinnlich Angenehmen durch das Gefällige zum Schönen im engeren Sinne aufsteigen, müssen wir somit doch das Gefällige schon als ein Schönes im weiteren Sinne, ein „formal-Schönes“ anerkennen, ebenso wie wir in dem sinnlich Angenehmen ein „unbewusst formal Schönes“ erkannten, das eben als solches fähig ist, trotz seiner Erregung realer sinnlicher Gefühle zum aufgehobenen Moment im Schönen zu werden. Das sinnlich Angenehme ist seiner Natur nach unfähig, ein selbstständiges Schönes für sich zu sein oder zu werden; das mathematisch Gefällige ist zwar principiell nicht unfähig dazu, aber inhaltlich zu unbedeutend, um als selbstständig auftretendes Objekt eine erhebliche ästhetische Beachtung neben der ihm zu Theil werdenden theoretischen dem Subjekte abzugewinnen. Darum kommen praktisch beide nur als unselbstständige Momente andrer selbstständig schöner Objekte in Betracht, obwohl aus principiell sehr verschiedenen Gründen.

---

3. Das Formalschöne zweiter Ordnung oder das dynamisch Gefällige.

a. Die Kinetik als Dynamik.

Wir haben in der raumzeitlichen Anordnung die erste und abstrakteste Weise gesehen, in welcher das unbewusst Logische oder die logische Idee sich versinnlichen kann, und haben innerhalb dieser Formirung der Idee nach der Kategorie der Quantität wieder zwei Arten unterscheiden müssen, die algebraische und die geometrisch-stereometrische. Die erste Art nimmt den Begriff der Grösse oder Quantität in seiner möglichst abstrakten Fassung als reine Zahlgrösse ohne jede qualitative Bestimmtheit, also auch ebenso von der Zeitfolge wie von der Raumordnung abstrahirend; dadurch stellt sie sich ausserhalb des Gebiets, in welchem ästhetische Auffassung möglich wird. Die zweite Art ist schon als die Anwendung der rein abstrakten Quantitätslogik oder „reinen Mathematik“ auf Zeit und Raum zu bezeichnen, und wird so einerseits zur „Rhythmik“, andrerseits zur „Topik“ oder Raumlehre (Geometrie und Stereometrie). In beiden ist zunächst die Grösse nur als extensive verstanden, und insoweit Intensitätsbestimmungen hinzutreten (z. B. die Arsis zur Länge im Rhythmus, oder die Unterschiede der Lichtintensität in Licht und

Schatten bei der Zeichnung eines stereometrischen Körpers), dienen sie doch nur als Hülfsmittel, um die Auffassung der Anordnung der extensiven Elemente im Raum zu erleichtern. Neben der raumlosen Veränderung und der zeitlosen Raumordnung muss nun aber die reine Mathematik auch auf die raumzeitliche Bewegung angewandt werden, und damit betreten wir ein neues Gebiet, in welchem die getrennte Behandlung der extensiven und intensiven Grössen fernerhin unthunlich wird.

Die Kinetik oder Bewegungslehre kann nämlich gar nicht mehr quantitative Logik treiben, ohne die bewegten Raumelemente als beharrende und widerstandsfähige Massen anzusehen, welche in ihrer Bewegtheit kinetische Energie repräsentiren. Zu dieser Intensität der rein mechanischen Momente kommen dann aber zweitens die Ursachen der stetigen (positiven oder negativen) Beschleunigung einer gegebenen Bewegungsgeschwindigkeit hinzu, d. h. potentielle oder Spannkräfte, deren Wirkung nicht wie diejenige der mechanischen Momente auf Stoss und Druck bei unmittelbarer Berührung beschränkt ist, sondern als Anziehung und Abstossung nach bestimmten Gesetzen auch aus der Ferne sich geltend macht. Der Einfluss sowohl der mechanischen Druck- und Stosswirkung als auch derjenige von Anziehung und Abstossung aus der Ferne wirkt dann wiederum zum Theil verschieden auf die Systeme von Massentheilchen, je nachdem die dynamischen Beziehungen beschaffen sind, durch welche die Massentheilchen im System verbunden sind, d. h. je nach dem festen, flüssigen oder gasförmigen Aggregatzustand des betroffenen Körpers. So wird die Kinetik nicht nur zur Dynamik (Statik und Mechanik), sondern zerfällt auch noch wieder in eine solche der festen, flüssigen und gasförmigen Körper, d. h. durchtränkt sich immer mehr mit dem qualitativen Bestimmungen der bewegten Theile.

Die Intensität ist hier nicht mehr (wie beim Betonungsrhythmus oder bei der Modellirung einer Zeichnung durch die Vertheilung von Licht und Schatten) blosses Mittel zur Wahrnehmbarmachung der zeitlichen oder räumlichen Anordnung der Theile, sondern ein wesentlicher Inhalt der raumzeitlichen Formgebilde, der selbst als formbestimmendes Princip auf die Bewegungsart der Elemente wirkt. Wenn man z. B. einen Körper mit gleichmässig beschleunigter Geschwindigkeit herabfallen sieht, so entnimmt man aus der Gleichmässigkeit der Fallbeschleunigung unmittelbar die Ursache derselben, die beschleunigende Schwerkraft, glaubt also in der Bewegungsform des Falles die Schwere selbst zu sehen, und insofern mit Recht, als sie das dieser Bewegungsform immanente Formgesetz oder ihr formirendes Princip ist. Indem aber diese Kräfte, wenn auch nicht nach ihren ursprünglichsten Komponenten, so doch als dynamische Resultanten, so mannichfaltig sein können wie die Beschaffenheit der Körper, auf welche sie wirken, und der Kräfte, mit welchen die letzteren reagiren, treten wir mit der Dynamik in ein qualitativ schon reiches und mannichfaltiges Gebiet ein im Vergleich zu der qualitativen Monotonie des dreidimensionalen Raumes und der eindimensionalen Zeit.

Zugleich wird hier die logische Idee auf etwas angewandt, das

an und für sich das Gegentheil ihrer selbst, d. h. etwas Antilogisches ist, nämlich auf die intensive Kraft oder den Willen, während die rein extensive Quantität des Raumes und der Zeit, wenn auch an sich noch nichts Logisches, so doch auch nichts Antilogisches ist, sondern bloss ein Zugeständniss des Logischen an die alogische Dimensionalität der zeitlichen Willensfunktion und eine logische Determination und Vervielfachung der vorgefundenen einen Dimension zur Herstellung eines Tummelplatzes für die Individuation der Urkraft. Aus allen diesen Gründen schien es nöthig, das dynamisch Gefällige von dem mathematisch Gefälligen zu sondern, wenngleich das Ziel der theoretischen Dynamik das ist, alle qualitative Bestimmtheit in ein Resultat aus quantitativen (extensiven und intensiven) Komponenten zu zerlegen. Grade für die ästhetische Auffassung, welche diese Zerlegung nicht mitmachen kann und darf, ohne sich vom Sinnenschein in begriffliche Abstraktionen zu verlieren, ist der Unterschied zwischen der relativen Abstraktheit des mathematisch Gefälligen und der relativen Konkretheit des dynamisch Gefälligen ungeheuer, obschon beide streng genommen in gleicher Weise zum Gebiet der angewandten Mathematik, d. h. der auf das Unlogische angewandten Quantitätslogik gehören.

b. Die Statik und Mechanik der festen Körper.

Bei der Statik der festen Körper ist es in der Hauptsache die Schwere, welche bestimmend wirkt, nämlich als eine auf den Schwerpunkt des Körpers wirkende Kraft, der das Gleichgewicht gehalten werden muss. Diess geschieht theils durch Aufhängen, theils durch Unterstützung des Schwerpunkts von unten. Das Aufhängen und die Unterstützung durch eine Spitze oder Schneide ergiebt ein labiles Gleichgewicht, die Unterstützung durch ein festes System das stabile Gleichgewicht, welche beiden sich namentlich für die ästhetische Anempfindung der Unsicherheit oder Sicherstellung des Gleichgewichts unterscheiden. Das labile Gleichgewicht durch Aufhängen und durch Balanciren unterscheidet sich dadurch, dass ersteres die Neigung hat, sich gegen jede Störung von selbst wieder herzustellen (Pendelbewegung), letzteres aber der Wiederherstellung durch hinzutretende dynamische Eingriffe bedarf (d. h. durch die Thätigkeit des Balancirenden). So sind Pendelspiel und Balancirkunststücke beide dynamisch gefällig; aber bei ersterem ruht das Gefallen auf dem unorganischen dynamischen Vorgang als solchen, beim Balanciren auf der organischen Thätigkeit eines Lebenden, der das dynamische Missfallen an dem gestörten Gleichgewicht beständig aufhebt.

Bei dem stabilen Gleichgewicht ruht das Gefallen auf der Sicherstellung der Gegenwirkung gegen die Schwere durch die Festigkeit des Systems ohne unnöthigen Aufwand konstruktiver Mittel. Zu schwache Stützen, Streben, Säulen, Deckbalken u. s. w. erwecken die Befürchtung, dass das augenblicklich noch bestehende Gleichgewicht doch im nächsten Augenblick durch die übermächtige Last gestört und das System zum Zusammensturz gebracht werden könne. Zu starke Stützen, die im Missverhältniss zu der zu tragenden Last nach

der andern Seite stehn, missfallen als ein unzweckmässiger Aufwand überflüssiger Mittel. Die erste Art des Missfallens ist ein rein dynamisches, kann es wenigstens sein; die zweite Art ist keine bloss dynamische mehr, sondern gehört schon ebenso dem Gebiet der konstruktiven Zweckmässigkeit an, wie die Gegenbewegungen eines Balancirenden dem Gebiet der funktionellen Zweckmässigkeit angehören. Auch die Zulänglichkeit der Stützen kann auf konstruktive Zweckmässigkeit bezogen werden, sie kann aber auch rein dynamisch gefässt werden und so ohne Rücksicht auf Zweckmässigkeit gefallen, zumal wenn die Konstruktion einfach ist oder selbst noch dem Gebiet unorganischer Naturprodukte angehört. So missfällt z. B. ein zuckerhutförmiger, etwas schräg auf die Spitze gestellter Sandsteinfelsen, welcher jeden Augenblick umzufallen droht, wie ein schiefer Thurm; dagegen gefällt ein Sandsteinthor aus zwei senkrechten Pfeilern mit einem wagerecht darüber liegenden Holm, und zwar rein dynamisch gefasst und ohne jede Hineintragung einer Vorstellungsassociation mit kunsttechnischen Bauwerken. Ebenso missfallen wagerecht überhängende Felsblöcke, welche jeden Augenblick mit dem Einsturz zu drohen scheinen; dagegen gefallen gewölbte Grotten oder Höhlen, die eine sichere Fundirung der riesigen Last zeigen.

Die Gewölbelinie fällt bekanntlich mit der umgekehrten Kettenlinie zusammen, welche indess, namentlich bei flachen Gewölben, leicht mit der Kreislinie verwechselt wird. Die dynamische Gefälligkeit des Spitzbogens ruht meines Erachtens darauf, dass die theoretisch richtige Kettenlinie als eine wegen der Ungleichmässigkeit der Steinbehauung modifikationsbedürftige und zwar im Sinne verstärkter Sicherheit modifikationsbedürftige gefühlt wird, und dass der Spitzbogen durch Herausschneiden des am wenigsten unterstützten mittleren Bogentheils und durch Aneinanderrücken der seitlichen Bogentheile diese Verstärkung der Sicherheit zu bieten scheint. Der Maurer verlässt sich praktisch bei seinen flachen Gewölben darauf, dass die bindende Kraft des Mörtels wieder gut machen werde, was die unzulängliche Formgebung der Gewölbesteine verdirbt; das ästhetische Gefühl aber will von einem solchen Verkitten und Verkleistern der Einsturzgefahr nichts wissen, und giebt der konstruktiven Abhülfe den Vorzug. Hiermit scheint mir die rein dynamische Gefälligkeit des Spitzbogens begründet zu sein, auch noch ganz abgesehen von sonstigen technischen Vorzügen desselben (wie Verminderung des Seitendrucks und Ermöglichung von Kreuzgewölben auf ungleichseitig rechteckigem Grundriss), welche in das Gebiet der konstruktiven Zweckmässigkeit gehören, und noch mehr abgesehen von der symbolischen Bedeutsamkeit seines steilen Anstrebens nach oben. In ähnlicher Weise verhindert die unwillkürliche symbolische Hindeutung jedes Kuppelgewölbes auf die Halbkugel des Himmels diejenige Abweichung von der Halbkugelform zum Umdrehungskörper der Kettenlinie, welche bei aufgesetzten Kuppeln nicht nur dynamisch gefordert, sondern auch architektonisch statthaft wäre; denn bei Gewölben, die in Reih und Glied stehn, wäre aus dem Gesichtspunkt der konstruktiven Zweckmässigkeit der Uebergang zu Pfeilern, die sich nach unten verjüngen, ohnehin ausgeschlossen.

Gehen wir von der Statik zur Mechanik der festen Körper fort, so begegnen wir zunächst den Gesetzen des Stosses. Diejenigen bei unelastischen Körpern führen alle auf das Parallelogramm der Kräfte als auf ihr Elementarphänomen zurück. Dass zwei mit verschiedenen Geschwindigkeiten zusammenstossende unelastische Körper in der ersten Zeiteinheit nach dem Stoss die Diagonale des Parallelogramms zurücklegen, dessen Seiten sie ohne Zusammenstoss in derselben Zeiteinheit zurückgelegt haben würden, ist von Kant aus der Reciprocität der Bewegung streng logisch erwiesen worden, und darum ist es kein Wunder, dass diese Erscheinung für die Anschauung dynamisch gefällig ist. Die Gesetze des Stosses elastischer Körper finden wir am besten versinnlicht an dem Spiel der Billardkugeln. Es ist einerseits die Symmetrie von Einfallwinkel und Abprallwinkel, andrerseits die Symmetrie der Kraftübertragung, was zunächst in die Augen fällt. Hängt man eine Zahl von Elfenbeinkugeln mittelst Fäden an einem horizontalen Stabe auf, so dass sie sich in Ruhelage berühren, und lässt dann 1, 2, 3 oder mehr Kugeln durch Pendelbewegung gegen die ruhenden stossen, so bleiben die stossenden in Ruhe, von den gestossenen aber machen 1, 2, 3 oder mehr den entsprechenden Pendelausschlag nach der andern Seite. Verwickeltere Beziehungen kann man beobachten, wenn man eine Billardkugel kräftig gegen drei oder mehr zusammenliegende stösst, die dann in verschiedenen Winkeln mit verschiedener Geschwindigkeit auseinanderlaufen. Alle diese Erscheinungen fallen unter den Begriff des dynamisch Gefälligen, sofern die gesetzmässige Wirksamkeit der Kraft als das formbestimmende Princip dieser Bewegungsformen aus der Erscheinung intuitiv erschlossen wird. Schon das Abprallen einer einzigen Billardkugel von mehreren Wänden nach einander hat in diesem Sinne etwas höchst Gefälliges, wenngleich die Symmetrie der Einfall- und Abprallwinkel durch die Unvollkommenheit der Elasticität des Materials etwas getrübt wird. Man kann dabei allerdings auch die Vorstellung der Lebendigkeit in die kinetische Energie hineintragen und dadurch das Gefallen auf eine höhere Stufe emporheben; aber diess ist keineswegs nöthig, damit ein ästhetisches Gefallen zu Stande kommen kann. Wie nahe eine solche ästhetische Hineintragung dem Menschen liegt, zeigt am besten die übliche Bezeichnung des mechanischen Moments als „lebendiger Kraft", was in der Sprache der mechanischen Naturwissenschaft fast wie ein beabsichtigter Hohn auf das Leben klingt.

An Stelle des Widerstreits zwischen Last und Stütze tritt in der Dynamik derjenige zwischen Schwerkraft und mechanischem Bewegungsmoment, oder auch der zwischen Schwerkraft und Steigkraft. Den ersteren sehen wir an der Wurfbewegung (z. B. der aus einem Mörser geworfenen Leuchtkugel), die letztere an der Rakete. Die Wurfbewegung beginnt mit einer gegebenen Anfangsgeschwindigkeit, welche durch die Schwere allmählich verzehrt wird, und endet mit einer Endgeschwindigkeit, welche der Anfangsgeschwindigkeit gleich, aber entgegengesetzt ist. So ist z. B. der senkrechte Wurf in die Höhe ein Aufstieg und ein Fall, die einander symmetrisch gleich sind; ist die Anfangsgeschwindigkeit nicht senkrecht in die Höhe, sondern

schräg gerichtet, so zieht die gradlinige Bahn sich in eine parabolische auseinander. Die Rakete hingegen beginnt mit der Anfangsgeschwindigkeit O und entwickelt eine Steigkraft von annähernd gleichmässiger Beschleunigung, welche derjenigen der Schwere bedeutend überlegen ist; sie steigt deshalb zuerst mit wachsender Geschwindigkeit, bis sie ausgebrannt ist, und vollzieht mit der dann erlangten Geschwindigkeit eine einfache Wurfbewegung.

Eine andre gefällige Erscheinung der Mechanik ist die Schwungbewegung, oder die Verbindung einer centralen Anziehung (oder Fesselung) mit einer tangentialen Anfangsgeschwindigkeit; auf ihr beruht die Gefälligkeit der horizontalen Schleuderbewegung, des vertikalen Kreiseltanzes und des sich gegen die Schwerkraft behauptenden Horizontalkreisels (mechanischen Paradoxons). Die Schwungbewegung im Kreise ist nur darum die unsrer Erfahrung allein geläufige, weil die centrale Anziehungskraft hier durch feste Verbindung ersetzt werden muss und diese einen sich gleichbleibenden Radius repräsentirt; sobald man eine genügend starke Anziehungskraft ohne Bindfaden zur Verfügung hätte, müsste es ganz ebenso gelingen, auch die elliptische Schwungbewegung zur sinnlichen Anschauung zu bringen, während wir jetzt nur eine elliptische Pendelbewegung aus der Erfahrung kennen, bei welcher der Aufhängefaden einen elliptischen Kegelmantel beschreibt. Bei einer solchen elliptischen Pendelbewegung kämpfen zwei centrale Anziehungen (die des Fadens und die der Schwerkraft) mit einander und mit der tangentialen Anfangsgeschwindigkeit. Die Schwingungen elastischer Körper, z. B. einseitig befestigter elastischer Stäbe oder zweiseitig befestigter elastischer Saiten, würden unsrer Anschauung gewiss auch gefällige Bewegungsformen darbieten, wenn ihre Bewegungen nicht in der Regel zu schnell wären, um unserm Gesichtssinn direkt und deutlich wahrnehmbar zu sein. Sie lassen ihre Gefälligkeit nur ahnen durch die hinterlassenen Spuren in leicht beweglichen Theilchen, d. h. die Chladnischen Klangfiguren, welche symmetrische und in vieler Hinsicht mathematisch gefällige Formen zeigen.

c. Die Hydrodynamik.

Die Statik der flüssigen Körper kommt für die Aesthetik fast nur in der Anschauung des horizontalen Wasserspiegels zur Geltung, da die Niveauausgleichung in Röhrenleitungen u. dgl. gewöhnlich nicht mehr durch Sinnenschein, sondern nur durch Messung und vergleichende Reflexion zu konstatiren ist. Dass aber gerade die Anschauung des Wasserspiegels eine sehr bedeutende Rolle in der Naturschönheit spielt, ist hinlänglich bekannt, und wenn Associationen ganz anderer Art dabei wesentlich mitsprechen, so ist doch die dynamische Gefälligkeit des Gleichgewichts der Flüssigkeit die elementare Grundlage dieses Gefallens.

Beim Fall und Wurf flüssiger Körper wird das Gefallen, das die gleichen Vorgänge an festen Körpern erwecken, in doppelter Hinsicht gesteigert: erstens durch die Kontinuität der einander folgenden Massen (im Wasserfall oder Spritzenstrahl) und zweitens durch die Absplitterung und Trennung der Theile von einander, sei es an

festen Widerständen (Felsen im Wasserfall), sei es durch die blosse Reibung an der Luft oder die Ungleichmässigkeit der Austrittsrichtung der gleichzeitig austretenden Theilchen (wie beim Spritzenstrahl) oder den Zusammenstoss mit den wieder herabfallenden Theilchen (wie beim Springbrunnen). Bei diesen Störungen der Fall- oder Wurfbewegung durch äussere Einflüsse ergeben sich nämlich ebensoviel Gelegenheiten, um die mechanischen Gesetze der flüssigen Körper in der mannichfachsten Art zur Anschauung zu bringen: das Spritzen und Sprühen der von einem Widerstand abprallenden Massen, das Zusammenschliessen der abgesplitterten Theilchen in Tropfen und endlich die Wellenbewegung oder Undulation der ganzen Erscheinung sowohl in ihrer Totalität als auch in ihren einzelnen Partien (bis in die undulatorische Formveränderung der ellipsoidalen Tropfen hinein, die sich direkt schon dem Auge entzieht, aber doch noch das Zittern der kleinsten Lichter erhöht).

Durch die Kontinuität der aufeinander folgenden Massen erhält ferner die ganze Erscheinung eine gewisse Konstanz der Form im Wechsel des Stoffs. Der Spritzenstrahl zeigt uns die Wurfparabel als simultane Erscheinung, während der feste Körper uns nur successiv deren Bahn in die Luft zeichnet; ebenso steht der Springbrunnen sowohl mit seiner Säule als mit deren Umbiegung und dem zerstäubten Niedersturz wie ein Individuum vor uns, das gleich dem Organismus seine wesentliche Form trotz aller Schwankungen und Modifikationen erhält. Es ist nicht zu verkennen, dass hierin ein verstärkter Anreiz zum Hineintragen der Lebendigkeit liegt, und dass das starke ästhetische Gefallen an solchen Erscheinungen wie Wasserfall und Springbrunnen grösstentheils auf Rechnung dieser provocirten Hineintragung zu setzen ist. Man darf aber nicht übersehen, dass, auch abgesehen von einer solchen, die Umwandlung der flüchtigen Bewegungsform in eine wenn auch etwas schwankende räumliche Daseinsform ohne Beeinträchtigung der Beweglichkeit aller Theile und der Reichthum der sich darbietenden partiellen Bewegungs-Erscheinungen unter Wahrung der Einheit der konstanten Form der Anschauung die Anerkennung abnöthigen, dass hier bereits höhere Formbildungsgesetze ihre Wirksamkeit entfalten als bei dem Fall und Wurf fester Körper, und dass schon in dieser unwillkürlichen gefühlsmässigen Anerkennung ein Grund zu einem gesteigerten ästhetischen Wohlgefallen liegt.

Eine ähnliche Steigerung finden wir, wenn wir die Rotations- und Oscillationsbewegung bei flüssigen Körpern mit derjenigen bei festen vergleichen. Die schnelle Rotation eines offenen cylindrischen Gefässes um seine vertikale Axe giebt bekanntlich dem flüssigen Inhalt die Gestalt eines hohlen Paraboloids, das in dem Maasse gekrümmter wird, als die Geschwindigkeit zunimmt, und der Plateau'sche „Körper ohne Schwere" plattet im rotirenden geschlossenen Glasgefäss seine ursprünglich sphärische Gestalt bei zunehmender Umdrehungsgeschwindigkeit zu einem immer flacher werdenden Ellipsoid ab, welches um die kurze Axe der Ellipse rotirt. Diese Erscheinungen lassen gleichsam die dynamischen Spannungsverhältnisse jedes einzelnen

Theilchens gleichzeitig mit Augen sehen und führen dadurch das formbildende Centrifugalgesetz unendlich viel vollständiger vor unsre Sinne, als ein rotirendes festes System es jemals im Stande ist. Auch die Oscillationen eines Pendels oder eines sehr langen einseitig befestigten elastischen Stabes zeigen uns nur gleichsam eine festgenagelte Undulation, die an ihrer natürlichen Fortschreitung künstlich verhindert ist; die Wellenbewegung des Wassers hingegen, namentlich der langsamere und darum besser zu verfolgende Wogenschlag des Meeres, zeigt uns die Undulation in ihrem gesetzmässig freien Spiel.

Wie beim Wasserfall und Springbrunnen die Bewegungsform festzustehen scheint, während der Stoff die konstante Form durcheilt, so scheint im Wellenspiel die Bewegungsform (d. h. das zusammengehörige Paar von Wellenberg- und Thal) horizontal fortzurücken, während der Stoff an seiner Stelle verbleibt und nur vertikal oscillirt. In beiden Fällen tritt also eine gewisse Ablösung der Bewegungsform vom Stoffe und eine gewisse Verselbstständigung der ersteren ein, nur in entgegengesetztem Sinne. Während auf offener See der Wogenschlag in ungestörter Monotonie verläuft und darum der Gelegenheit entbehrt, die Formgesetze der Reflexion der scheinbaren Fortschreitungsbewegung und der Interferenz sich begegnender oder sich kreuzender Wellen zu zeigen, treten am Ufer solche Erscheinungen hervor, theils dadurch, dass die Wellen sich am seichten Grunde stauen, theils dadurch, dass sie an schroffen Felswänden abprallen, theils dadurch, dass sie an vereinzelten Felsen sich brechen.

Während die Brandung der heftig wogenden See ganz vorzugsweise dazu geeignet ist, ästhetische Gefühle höherer Stufe zu erregen, kann man die dynamische Gefälligkeit der Reflexion und Interferenz von Wellen auch unter Bedingungen zur Auffassung bringen, welche zu solchen Hereinziehungen möglichst wenig Anlass geben, nämlich wenn man in ein mit Quecksilber gefülltes elliptisches Becken Quecksilbertropfen fallen lässt. Am gefälligsten wirkt dieses Spiel, wenn die von der Einfallsstelle der Tropfen sich ausbreitenden Wellenkreise von dem Rande des Gefässes so reflektirt werden, dass die reflektirten Wellen sich wiederum als sich verengernde Kreise auf einen Punkt zusammenziehen, und dieser Fall tritt dann ein, wenn man die Tropfen in den einen Brennpunkt der Ellipse fallen lässt. Dann sieht es aus, als ob in den andern Brennpunkt auch wellenerregende Tropfen fielen, und die verschiedenen Winkel, unter welchen die ursprünglichen und die reflektirten Wellen sich schneiden, zeigen die verschiedenen Möglichkeiten der Interferenz sowohl im Sinne der gegenseitigen Verstärkung als auch der Abschwächung und Einebnung.

d. Die Aërodynamik.

Die Statik und Mechanik der gasförmigen Körper würde in ihrem ästhetischen Eindruck ebenso weit über demjenigen der flüssigen Körper, wie diese über demjenigen der festen Körper, stehen, wenn sich nicht in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ihre Bewegungsformen der direkten Wahrnehmung entzögen, theils wegen des Mangels lichtreflektirender Flächen, theils wegen zu grosser Schnelligkeit der Be-

wegungen. Wir sehen wohl, dass die Luft mit Schneeflocken oder welken Blättern spielt, dass der Wind, Regen und Hagel, gefiederte Saamen, Wolken und Windmühlen treibt, aber wir sehen nicht die sich bewegende Luft selbst, wenn man die einzige dürftige Ausnahme ihres Flimmerns an heissen Sommertagen abrechnet. Die gasförmigen Körper müssen im Allgemeinen erst selbstleuchtend werden, ehe wir sie direkt sehen können, d. h. die uns wahrnehmbare Aërodynamik beschränkt sich auf das Spiel der Flammen. Dass dieses bei all seiner Unregelmässigkeit eine ganz eigene dynamische Gefälligkeit besitzt, auch wenn man es von allen sich daran knüpfenden Vorstellungsassociationen ablöst, wird nicht so leicht bestritten werden; aber ebenso gewiss ist es auch, dass beim Flammenspiel noch weit mehr als beim Wellenspiel, Wasserfall und Springbrunnen die Hineintragung einer gewissen Lebendigkeit und die Association mit Vorstellungen von der verheerenden Macht der Flammen und ihrer Furchtbarkeit den ästhetischen Eindruck bestimmen, dass die völlige Abstraktion von diesen höheren Bestandtheilen des ästhetischen Gesammteindrucks hier noch weit schwieriger ist, und dass der übrig bleibende elementare Rest einer rein dynamischen Gefälligkeit uns doch sehr viel weniger von den Bewegungsgesetzen der Aërodynamik erschliesst, als die andern genannten Erscheinungen uns von den Bewegungsgesetzen der Hydrodynamik erschliessen.

Dem Wellenspiel der Luft oder gar des Lichtäthers vermögen wir ebenso wenig mit dem Blick zu folgen, wie den Oscillationen einer Violinsaite, und doch ist es wesentlich erst dieses Wellenspiel, in welchem die eigentlichen Formgesetze der Aërodynamik sich entfalten. Die Bewegungsform als einzelne ist hier unsrer direkten Wahrnehmung verschlossen und nur dem rekonstruktiven begrifflichen Denken bis zu einem gewissen Grade durchdringlich; erst als längere Serie gleichmässiger Bewegungsformen kann ein Theil der Luft- und Aetherschwingungen von uns wahrgenommen werden, nämlich derjenige Theil, für dessen Wahrnehmung wir mit besonderen Sinnesorganen ausgerüstet sind, d. h. die Schall-, Licht- und Wärmeschwingungen. Schwingungen andrer Art machen zwar unbestimmte Eindrücke auf das Gemeingefühl, welche bei sensitiven oder hypnotisirten Personen unter Umständen eine wunderbare Bestimmtheit gewinnen können, aber sie sind als solche ebenso wenig ästhetisch zu verwerthen wie das Wärmegefühl der Hautempfindungsnerven. Dadurch dass es erst eine lange Serie gleichmässiger aërodynamischer Bewegungsformen ist, von welcher die Sinne einen Eindruck empfangen, dass dieser Eindruck aber als einfacher und einheitlicher vor's Bewusstsein tritt, dadurch ist es schon ausgesprochen, dass die subjektiven Eindrücke mit den sie verursachenden objektiven Bewegungsformen keinerlei Aehnlichkeit haben können, wenn auch gewisse Modifikationen in beiden eine gewisse Parallelität zeigen, z. B. gesteigerte Intensität oder Ausschlagsweite der Oscillationen bei gleicher Geschwindigkeit eine gesteigerte Intensität des subjektiven Eindrucks.

Eine nähere Betrachtung dieses Gebiets würde uns theils in das unbewusst formal Schöne oder sinnlich Angenehme zurück, theils in

das dynamisch Imponirende oder Erhabene hinausführen; das erste haben wir hinter uns, das zweite noch vor uns. Bei einer naturphilosophischen Betrachtung wäre es ganz in der Ordnung, die aërodynamischen Oscillationen der Luft und des Aethers, welche qualitativ bestimmte Sinnesempfindungen in uns erregen, erst nach den gröberen Bewegungsformen der Aërodynamik zu behandeln, da sie eine höhere, d. h. auf höheren Formbildungsgesetzen beruhende Art der Anwendung der reinen Mathematik darstellen als diese letzteren. Bei einer ästhetischen Betrachtung hingegen können die aërodynamischen Bewegungsformen nur insoweit als Bewegungsformen erörtert werden, als sie als solche sinnlich wahrnehmbar sind, was eben bei den Erregungsreizen der sinnlichen Empfindungsqualitäten nicht der Fall ist. Andrerseits aber kann es sich hier auch noch nicht, wie bei dem sinnlich Erhabenen, um Vergleiche handeln, welche das Subjekt zwischen dem Stärkegrade des Eindrucks und dem Grade seiner subjektiven Ertragungsfähigkeit ziehen kann, und noch weniger um Associationen, welche sich mit diesen Vergleichen verbinden können; hier handelt es sich auch nicht um Bestimmung der sinnlich angenehmen Mitte zwischen zu schwachen und dadurch undeutlich werdenden, und zu starken und dadurch unangenehm wirkenden Reizen (z. B. blendendem Licht und betäubendem Schall). Damit ist aber überhaupt der absolute Grad der Reizstärke oder die absolute Intensität der objektiven Kraftentfaltung aus dem Gebiet des dynamisch Gefälligen ausgeschieden, und ist festgestellt, dass unter dem Gesichtspunkt das dynamisch Gefälligen die Kraft nur nach ihrer gesetzmässigen Bestimmtheit als formbildendes Princip in's Auge gefasst wird, wobei mithin die Intensität nur insoweit in Betracht kommen kann, als sie modificirend auf die Bewegungsform und deren Formverhältnisse wirkt.

Unter dem Gesichtspunkt des dynamisch Gefälligen wird also nicht sowohl das Dynamische als solches aufgefasst, sondern dessen gesetzmässige Beschaffenheit, nicht die unbestimmte Intensität der Energie, sondern deren bestimmtes Maass und bestimmte qualitative Tendenz, nicht das Alogische an der Kraft sondern ihre logische Determination, nicht das Willensartige der Realisirungstendenzen, sondern der von ihnen zur Realisirung gebrachte ideale Willensinhalt, nicht eine blinde, rohe und leere Gewalt, sondern die „dynamische Idee“, welche die Bestimmtheit des dynamischen Strebens ausmacht. Die dynamische Idee ist in demselben Sinne das Ergebniss der Anwendung des Logischen auf Bewegung, Masse und Kraft, wie die mathematische Idee das Ergebniss der Anwendung des Logischen auf Zahl-, Raum- und Zeit-Grösse ist. Es liegt hier ein umgekehrtes Verhältniss vor wie beim mathematisch Gefälligen; denn dort diente die Intensität der Sinnenreize, soweit eine solche überhaupt mit in's Spiel kam, nur als Hülfsmittel zur Versinnlichung der extensiven Anordnung der Theile (Betonung im Rhythmus, Modellirung in der Zeichnung), also als Verdeutlichungsbehelf oder Darstellungsmittel der Form, ohne der Form gegenüber eine selbstständige Bedeutung als Inhalt zu beanspruchen; hier bei dem dynamisch Gefälligen dient die extensive Anordnung der Formbestandtheile nur als Darstellungsmittel

für die gesetzmässige Bestimmtheit der wirkenden Kraft oder als Ausdruck des formbildenden dynamischen Princips.

e. Das dynamisch Gefällige in seinem Verhältniss zum mathematisch Gefälligen.

Ueberall bei der Erörterung des dynamisch Gefälligen begegneten uns die bereits unter dem Gesichtspunkt der mathematischen Gefälligkeit erörterten Formen wieder, nun aber in einer ganz bestimmten Auswahl, welche durch die Eigenthümlichkeit des dynamischen Princips bedingt wurden, und welche zugleich die ausgewählte mathematische Form zur treffenden, ausdrucksvollen und darum auch verständlichen Versinnlichung der dynamischen Idee erhebt. Die mathematischen Formen, in welchen die Kraft sich manifestirt, verhalten sich also hier zu der Kraft selbst wie Form zum Inhalt, und die mathematischen Ideen, welche in den mathematischen Formen sich versinnlichen, gehören, insofern jetzt beim dynamisch Gefälligen die Kraft als der Inhalt betrachtet wird, nun selbst mit zur Seite der Form, während sie auf der Stufe des mathematisch Gefälligen den Inhalt der Form bildeten. Was auf der niederen Stufe Form und Inhalt in sich unterscheiden lässt, das verhält sich zu dem Inhalt der höheren Stufe wiederum als Form; diese Wahrheit, die uns hier zum ersten Mal begegnet, die aber auf jeder Stufe wiederkehren wird, hat nichts dialektisch-Widerspruchsvolles an sich, weil Form und Inhalt bloss relative Begriffe oder reine Verhältnissbegriffe sind.

Das mathematisch Gefällige ist in sich eine für die ästhetische Auffassung unauflösbare Einheit, weil die Sonderung dessen, was Form und was Inhalt an ihm ist, die ästhetische Auffassung aufheben würde; dem dynamisch Gefälligen gegenüber verhält es sich als Formalschönes zu einem inhaltlich Schönen, und den höheren Stufen des Schönen gegenüber erst recht; aber da es selbst die niedrigste Stufe des Formalschönen ist, so hat es keine mehr unter sich, zu welcher es sich als inhaltlich Schönes verhalten könnte, und insofern bleibt die Exemplifikation der Relativität des Verhältnisses von Form und Inhalt hier unvollständig, weil sie nur zu einseitiger Darstellung gelangt. Dagegen ist diese Exemplifikation bei dem dynamisch Gefälligen schon vollständig, weil doppelseitig. Im Vergleich mit dem mathematisch Gefälligen ist das dynamisch Gefällige bereits ein inhaltlich Schönes zu nennen, weil es die mathematische Form von innen heraus determinirt; im Vergleich mit dem organisch Gefälligen ist das dynamisch Gefällige in seiner Totalität von relativem Inhalt und relativer Form wiederum nur ein formal Schönes zu nennen, weil die Zwecke des Lebens das Spiel der unorganischen Kräfte von innen heraus determiniren. Deshalb konnten wir das dynamisch Gefällige als „Formalschönes zweiter Ordnung“ bezeichnen; und da doch das Reich des Schönen im engeren Sinne erst mit der konstruktiven und funktionellen Zweckmässigkeit beginnt, so durften wir das dynamisch Gefällige ebenso wie das mathematisch Gefällige als ein „Gefälliges“ bezeichnen, ohne damit auf dessen Subsumtion unter den Begriff des Schönen im

weiteren Sinne (mit dem Zusatz „formell") zu verzichten. Das mathematisch wie das dynamisch Gefällige (einschliesslich des sinnlich Angenehmen) erschöpfen die Schönheit im Reiche des Unorganischen (wenn man von Associationen und Hineintragungen absieht) und verhalten sich innerhalb dieser Sphäre zu einander wie Form und Inhalt, formal Schönes und inhaltlich Schönes; aber das Schöne in der Sphäre des Unorganischen sammt seinen inneren Unterschieden verhält sich zu dem Schönen in der Sphäre des Organischen selbst wieder wie Form zum Inhalt, wie formal Schönes zu inhaltlich Schönem.

Wir haben bei dem mathematisch Gefälligen gesehen, wie die Gefälligkeit aus der Durchdringung mit Logicität oder aus der logischen Ueberwindung der unlogischen Zufälligkeit erwächst; wir haben aber auch gesehen, dass diese Ueberwindung zwar in höherem oder geringerem Maasse erfolgt, aber doch niemals eine absolute ist, insofern immer noch irgend welche Voraussetzungen übrig bleiben, die willkürlich angenommen oder zufällig grundlos zu sein scheinen, weil ihnen die logische Bedingtheit fehlt. Es bedarf keines besonderen Hinweises darauf, dass die unlogische Willkür nur bei menschlichen Hervorbringungen Platz greifen kann, bei Naturprodukten aber dasjenige, was aus rein mathematischem Gesichtspunkt logisch grundlos zu sein scheint, eben aus anderweitigen Gründen determinirt sein muss. Einen der wichtigsten dieser Gründe haben wir nunmehr in den dynamischen Ideen oder der dynamischen Gesetzmässigkeit bereits kennen gelernt und werden weitere in der teleologischen Gesetzmässigkeit des organischen Lebens kennen lernen. Hier kommt es nur darauf an festzustellen, dass, wie unter dem einseitigen Gesichtspunkt des mathematisch Gefälligen ein schmalerer oder breiterer Spielraum in der konkreten Erscheinungsform bleibt, der entweder durch Zufall und Willkür oder durch anderweitige Bestimmungsgründe ausgefüllt werden muss, so auch unter dem einseitigen Gesichtspunkt des dynamisch Gefälligen ein schmalerer oder breiterer Spielraum in der konkreten Erscheinungsform bleibt, welcher entweder durch Zufall und Willkür oder durch anderweitige Bestimmungsgründe ausgefüllt werden muss.

Auf der untersten Stufe des Formalschönen konnten die anderweitigen Bestimmungsgründe nur einer Gesetzmässigkeit von höherer Stufe angehören; auf der zweiten Stufe des Formalschönen dagegen können die anderweitigen Bestimmungsgründe für die Ausfüllung des gelassenen Spielraums theils einer Gesetzmässigkeit von höherer Stufe, theils einer solchen von niederer Stufe angehören. Die Gesetzmässigkeit der niederen Stufe, d. h. hier des mathematisch Gefälligen, wird natürlich nur dann an's Spiel kommen, wenn die Gesetzmässigkeit der höheren Stufe, d. h. hier der organischen Zweckmässigkeit, von der ihr logisch zustehenden Vorhand keinen Gebrauch macht, oder ebenso im Spiele „passt" wie die Gesetzmässigkeit des dynamisch Gefälligen; nur insoweit als der Spielraum, welchen die zweite und die höheren Stufen übrig lassen, sich deckt, kann er zum freien Tummelplatz für die Gesetzmässigkeit der niedrigsten Stufe werden. Hiernach kann die mathematische Gefälligkeit der Form im Gebiete dynamisch gefälliger

Erscheinungen eine zweifache Rolle spielen: erstens wie oben gezeigt die obligatorische, dass das mathematisch Gefällige die Form oder das Ausdrucksmittel der dynamischen Idee ist, welche als sein Inhalt sich in ihm darstellt und versinnlicht, und zweitens die fakultative, dass offen gelassene Voraussetzungen, die sonst dem Zufall anheim fallen würden, selbstständig, aber natürlich ohne Widerspruch und Konflikt mit der dynamischen Idee, nach dem Kanon der mathematischen Gefälligkeit regulirt werden. Dieses Gesetz, das ebenfalls auf allen Stufen des Schönen im Verhältniss zur nächsthöheren Stufe wiederkehrt, kann als das Gesetz der relativen Selbstständigkeit des Formalschönen niederer Stufen in den von den höheren Stufen unbestimmt gelassenen Punkten oder Stellen bezeichnet werden.

Wenn in den Produkten der unorganischen Natur der Spielraum für eine rein mathematische Gefälligkeit, die nicht zugleich Ausdruck dynamischer Ideen wäre, auf ein Minimum beschränkt, wo nicht gar auf Null reducirt erscheint, so wird dagegen die relative Selbstständigkeit der rein mathematischen Gefälligkeit desto wichtiger bei menschlichen Hervorbringungen, wo es sich darum handelt, dynamisch gleichgültige Verhältnisse der Regellosigkeit des Zufalls zu entziehen. Als Beispiel möge an die Architektur erinnert werden, insofern in dieser viele von dem dynamisch Gefälligen unbestimmt gelassenen Verhältnisse auch unter dem Gesichtspunkt der konstruktiven und funktionellen Zweckmässigkeit gleichgültig bleiben; hier tritt dann das mathematisch Gefällige in Kraft und setzt z. B. an Stelle ungleich starker und ungleich von einander entfernter Säulen, welche statisch ganz dasselbe leisten könnten, gleich starke Säulen in regelmässigen Abständen, statt ungleichmässig vertheilter Fensteröffnungen gleichmässig vertheilte, statt eines unsymmetrischen Aufrisses und Grundrisses eine symmetrische Anordnung der Gebäudetheile in ihrer Breite und Höhe. Letzten Endes beruht das Verbot der Mischung verschiedener Baustile nicht darauf, dass ein Baustil dynamisch gefälliger oder schlechterdings zweckmässiger ist als die andren, denn dann musste eben dieser als der absolut schönste der allein übrig bleibende Sieger im Kampf ums Dasein der Baustile sein, und die Frage nach der Berechtigung einer Mischung mehrerer könnte gar nicht aufgeworfen werden; das Verbot einer solchen beruht vielmehr zunächst auf der mathematischen Missfälligkeit der Ungleichmässigkeit als solchen selbst unter Voraussetzung gleicher dynamischer Gefälligkeit und konstruktiver Zweckmässigkeit der gemischten Stile, wozu dann allerdings noch der Widerspruch der durch die verschiedenen Stile wachgerufenen Associationen, d. h. der Widerspruch ihrer Symbolik hinzutritt.

Einen Unterschied haben wir noch zwischen dem dynamisch Gefälligen und dem mathematisch Gefälligen zu bemerken, der nicht unbeachtet bleiben darf. Das mathematisch Gefällige ist eine an sich selbst schon dem sinnlichen Schein anhaftende Bestimmung, da es sich nur auf räumliche und zeitliche Verhältnisse der Glieder des Sinnenscheins unter einander bezieht; ihm ist es gleichgültig, ob der Schein blosser Schein ist, oder ob er einer Realität anhaftet, denn

es nimmt keine Rücksicht auf die etwaige Beziehung des Scheins zu der Realität, an der er eventuell haftet. Das dynamisch Gefällige dagegen begnügt sich nicht mit den blossen Bewegungsformen, sondern zieht die sich bewegenden Massen mit ihrem Beharrungsvermögen und die auf dieselben wirkenden Kräfte (wie Schwere) als wesentlichen Inhalt mit in die Wahrnehmung hinein, obwohl die Masse und Schwere nur aus den Bewegungsformen intuitiv erschlossen werden, aber nicht selbst unmittelbar wahrgenommen werden können. Dadurch schliesst das dynamisch Gefällige im Gegensatz zu dem mathematisch Gefälligen eine unmittelbare Beziehung des sinnlichen Scheins auf eine Realität ein; es kann die logisch-ideale Determination oder das formbestimmende Gesetz der Kraft nur in seiner Zusammengehörigkeit mit der unlogisch-realen Willensnatur der Kraft als dem realisirenden Princip der dynamischen Idee zur Darstellung bringen. Hiermit scheint jedoch der rein ideale Charakter des ästhetischen Objekts aufgehoben zu sein, der im mathematisch Gefälligen von selbst gewahrt ist.

Dieser Schluss wäre indess ungerechtfertigt. Das mathematisch Gefällige kann realen Naturprodukten, z. B. Krystallen, anhaften, und das dynamisch Gefällige kann im realitätsfreien ästhetischen Schein, z. B. in Bildern, zur Anschauung gelangen; im ersteren Falle muss selbst das mathematisch-Gefällige von der es tragenden Realität erst abgelöst werden, um zur rein ästhetischen Auffassung zu gelangen, im letzteren Falle wird auch beim dynamisch Gefälligen dem Zuschauer diese selbstthätige Ablösung erspart. Nur soviel ist richtig, dass die bloss mathematische Gefälligkeit realer Gestalten die Ablösung des ästhetischen Scheins leichter und müheloser vollziehen lässt als die dynamische Gefälligkeit realer Kraftäusserungen, welche die Anschauung gleichsam mit einem Bande an die Realität knüpft, das erst zerrissen werden muss. Aber wie die Abbildung des dynamisch Gefälligen im ästhetischen Schein beweist, ist es sehr wohl möglich, dass bestimmte Formen des Sinnenscheins bestimmte Kraftäusserungen bedeuten oder versinnlichen, ohne dass reale Kraftäusserungen dieser Art vorhanden sind oder dieselben hervorgebracht haben. In derselben Weise lässt sich auch der Sinnenschein von realen Kraftäusserungen so ablösen, dass seine Formen fortfahren, diese Kraftäusserungen zu bedeuten und zu versinnlichen, ohne Rücksicht darauf, dass sie wirklich in ihm und hinter ihm stecken. Nur derjenige kann die dynamische Gefälligkeit eines Springbrunnens, einer Rakete u. s. w. ästhetisch geniessen, der sich zwar dessen bewusst ist, was diese Formen dynamisch bedeuten, der aber völlig vergessen hat, dass dieselben dasjenige zugleich sind, was sie vorstellen.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass das dynamisch Gefällige in merklichem Grade die dem mathematisch Gefälligen noch ganz abgehende Fähigkeit besitzt, ästhetische Scheingefühle zu erregen. Weil der Beschauer selbst den Bedingungen des Gleichgewichts, den Einflüssen der Schwere, dem Wohlgefühl sich entladender Kraft und dem Missbehagen gehemmter Kraftäusserung unterworfen ist, kann er auch durch den Anblick solcher dynamischer Processe leicht dazu

angeregt werden, sympathische Scheingefühle zu entfalten, die auf der stillschweigenden Voraussetzung ruhen, dass die bewegten oder sich stemmenden Objekte selbst solche reale Gefühle verspüren. Müsste diese Voraussetzung ausdrücklich und explicite hingestellt werden, so schlösse sie die Verlebendigung und Beseelung der Objekte unbedingt ein, würde also eigentlich schon in eine höhere Stufe des Schönen hinüberführen; da sie jedoch nur stillschweigend und implicite den ästhetischen Scheingefühlen des Gleichgewichts und der Bewegung zu Grunde liegt, so darf man ohne wesentlichen Fehler sagen, dass in den meisten Fällen eine Verlebendigung und Beseelung der Objekte für das Bewusstsein des Beschauers nicht nöthig ist, um diese ästhetischen Scheingefühle zu Stande kommen zu lassen. Das Bewusstsein fasst es dann so auf, als ob es nur diejenigen Gefühle konditional anticipirte, welche der Beschauer empfinden würde, wenn er sich in der Lage des Objekts befände. Deshalb ist es wohl statthaft, schon dem dynamisch Gefälligen als solchen die Erregungsfähigkeit von ästhetischen Scheingefühlen zuzuschreiben. Ein näheres Eingehen auf dieselben scheint hier um so weniger erforderlich, als wir dieselben wegen ihrer sinnlichen Beschaffenheit schon oben unter dem sinnlich Angenehmen berücksichtigt haben, obwohl sie eigentlich als Scheingefühle nicht unter diesen Begriff gehören.

---

4. Das Formalschöne dritter Ordnung oder das passiv Zweckmässige.

a. Todte und lebendige Organe.

Die bisher behandelten drei Stufen des sinnlich Angenehmen, mathematisch und dynamisch Gefälligen bildeten gemeinsam das Schöne im Reiche des Unorganischen, in welchem es wohl zweckmässige Gesetze, aber noch keinen gesetzmässigen Zweck giebt. Nachdem die logische Idee von der noch ausserästhetischen abstraktesten Gestalt der reinen Mathematik zur Geometrie und Stereometrie und endlich zur Dynamik konkrescirt hatte, und sich auf diesem Wege mit dem Reichthum der der blossen Quantitätskategorie noch mangelnden qualitativen Bestimmungen erfüllt hatte, konkrescirt sie weiter zu derjenigen Stufe, in welcher sie ihre Logicität auch dem blödesten Auge als solche offenbart, und schreitet von der mathematischen und dynamischen Idee zur teleologischen fort. Auf der Stufe des Mathematischen und Dynamischen ist zwar Logicität im Sinne der minimalen Zufälligkeit erkennbar, aber Zweckmässigkeit der formbildenden Principien ist nicht erkennbar, so lange man den Blick auf das Reich des Unorganischen beschränkt. Man kann die irrationalen Verhältnisse der Umlaufszeiten der verschiedenen Planeten zweckmässig nennen, wenn man den Bestand bestimmter Planeten als Zweck gelten lässt; aber aus dem Gesichtspunkt der unorganischen Natur ist in der That nicht abzusehen, inwiefern die Fortdauer eines Planeten zweckmässiger als seine Zerstückelung oder Aufsaugung durch andre Planeten sollte genannt werden können. Erst wenn die unorganische Natur als Mittel zur

organischen Natur betrachtet wird, gewinnen die Gesetze der ersteren neben dem Charakter der minimalen Zufälligkeit auch noch denjenigen der Zweckmässigkeit. Diese Zweckmässigkeit der unorganischen Naturgesetze ist aber nur eine solche in Bausch und Bogen, ein Maximum für die Summe aller Specialfälle, nicht aber für jeden einzelnen Fall; darum kommt sie für die ästhetische Anschauung, welche sich nur auf Einzelfälle beziehen kann, nicht in ihrem wahren Wesen zur Geltung, sondern nur symbolisch, insofern Specialfälle mit günstigem Einfluss der anorganischen Naturgesetze ohne Berücksichtigung der entgegengesetzten Fälle als Symbol für die durchschnittliche teleologische Beschaffenheit dieser Gesetze im Grossen und Ganzen aufgefasst werden. Diese Symbolisirung setzt aber doch schon zu viel Reflexion voraus, um von besonderem Gewicht in der ästhetischen Auffassung zu werden; deshalb bleibt es nicht minder wahr, dass die logische Idee als teleologische in der Hauptsache erst auf der Stufe des Organischen zur Anschauung gelangt, um so mehr als es doch immer erst die anschauliche Förderung des Organischen ist, welche in der angedeuteten Weise zum Symbol für die teleologische Beschaffenheit der anorganischen Naturgesetzmässigkeit werden kann.

Wenn auf der Stufe des mathematisch und dynamisch Gefälligen die Anwendung des Ausdrucks „Idee“ zur Bezeichnung des logisch-idealen Gehalts der Form noch manchem in der philosophischen Ausdrucksweise unbewanderten Leser auffallend geklungen haben mag, so verschwindet dieses Befremdliche jedenfalls auf der Stufe der Zweckmässigkeit der konkreten Erscheinungsform. Die Putzmacherin spricht mit vollem Recht von ihrer „Idee“ in Bezug auf eine zu fertigende Haube oder Hut, wenn der Zweck dieser Kleidungsstücke dadurch in eigenartiger Weise aufgefasst und sinnlich ausgeprägt wird, und der Missbrauch des Wortes Idee durch Schneider und Modisten beginnt erst da, wo eine unvernünftige Entstellung und Verzerrung des Zwecks sich für eine verfeinerte Durchbildung desselben ausgiebt, oder gar in der Jagd nach neuen „Façons“ die ästhetische Beziehung der Form auf den Zweck ganz vergessen wird. Dagegen wird sicher niemand Anstoss daran nehmen, wenn man denjenigen Menschen rühmt, der zuerst die Idee einer Axt, einer Lampe, eines Schiffes u. s. w. fasste und zur Ausführung brachte; denn hier liegt der Zweck als formbildendes Princip ebenso klar zu Tage, wie die Idealität der Zweckvorstellung im Bewusstsein des Erfinders, welche der Ausführung vorangehen musste. Allerdings sind derartige Ideen nicht „Naturideen“ im unmittelbaren Sinne und beziehen sich nicht auf lebende Organismen, sondern auf todte Werkzeuge; aber sie sind doch auch Naturideen in dem mittelbaren Sinne, dass sie als nothwendige integrirende Bestandtheile zu der Idee des Menschen oder der Menschheit gehören, welche nicht nur die Naturentwickelung sondern auch die Kulturentwickelung derselben umspannt, und die Werkzeuge sind zwar keine Organismen oder Systeme von wechselwirkenden Gliedern mit immanentem Zweck, aber doch Organe, d. h. Werkzeuge zur Erfüllung eines ausser ihnen liegenden Zwecks.

Alle materiellen Werkzeuge, welche die Menschheit sich für ihren

Kulturprocess schafft, sind im weiteren Sinne des Worts Organe der Menschheit, allerdings nicht lebende Glieder ihres Organismus, aber doch Projektionen von Organideen in die todte Materie, die in dem lebenden Organismus schon ein mehr oder minder deutliches Vorbild haben.*) Soweit die todten Werkzeuge Zwecken dienen, zu denen der menschliche Organismus selbst kein organisches Vorbild aufzuweisen hat, so sind sie doch organischen Vorbildern aus den thierischen Brüdern entlehnt (z. B. das Schiff dem Nautilus, das Haus der Schnecke, das Gewebe den Spinnen und Raupen); soweit aber die Apparate Zwecken dienen, die in sämmtlichen Organismen unsres Planeten keine organische Vermittelung gefunden haben (z. B. das Spektroskop zur Erkennung der chemischen Beschaffenheit in selbstleuchtenden Körpern oder lichtabsorbirenden durchsichtigen Schichten), soweit ist doch in dieser schaffenden Thätigkeit des bewussten menschlichen Geistes eine direkte Fortsetzung seiner unbewussten organisirenden Thätigkeit zu sehen, welche darum auch sehr wohl auf andere Planeten ihr organisches Gegenstück haben kann.**) Darum ist es nicht bloss ein zufälliger Doppelsinn des Wortes Organ, welcher es erlaubt, die todten Werkzeuge des menschlichen Kulturprocesses Organe der Menschheit zu nennen, sondern es liegt diesem sprachlichen Doppelsinn eine tiefere philosophische Bedeutung zu Grunde, nach welcher die Organentwickelung am lebenden Organismus und an der todten Materie nur zwei koordinirte und in Saftaustausch stehende Zweige einer gemeinsamen Wurzel, nämlich der Idee der Menschheit sind.

Immerhin bleibt der Unterschied dieser beiden Zweige, der todten und lebenden Organe, sehr bedeutend. Die ersteren haben den Zweck, welchem sie dienen, ausser sich, die letzteren haben ihn als integrirende Glieder des einheitlichen Organismus in sich; die ersteren sind in Bezug auf den Zweck völlig passiv und harren des Gebrauchs, der von andrer Seite von ihnen etwa gemacht werden wird, — die letzteren sind aktiv, indem sie selber von sich zweckmässigen Gebrauch machen. Die ersteren haben ihre Konstruktion von aussen erhalten, und die teleologische Idee ist somit von aussen in sie hineingelegt worden; die letzteren haben sich selbst formirt oder zu dem gemacht, was sie sind, wie man es an den nachwachsenden Gliedmaassen verstümmelter niederer Thiere beobachten kann. In den ersteren ist also sowohl die zweckmässige Konstruktion als der zweckentsprechende Gebrauch ein bloss passiver, widerstandslos erlittener; in den letzteren sind beide aktiv, selbstgesetzt, selbstthätig. Diese Aktivität des immanenten Zwecks kann gradezu als das entscheidende Symptom des Lebens hingestellt werden; alle zweckmässigen Vorgänge in der organischen Natur, bei welchen der Zweck bloss passiv durch mechanische Agention und mechanische Vorkehrungen erreicht wird, sind gar keine Lebenserscheinungen, sondern nur mechanische Beförderungsmittel für solche (z. B. die Befruchtung der Pflanzen durch den Wind). Nur zweckmässige Selbstthätigkeit, spontane Auswahl unter den dargebotenen

*) Vgl. Ernst Kapp Philosophie der Technik. Braunschweig 1877.
**) Vgl. C. du Prel, die Planetenbewohner. Leipzig 1879.

Nährstoffen, spontane Angliederung neuer Formelemente u. s. w., ist Lebensfunktion zu nennen, und nur soweit die zweckmässige Konstruktion eines Daseienden aus solchen spontanen zweckmässigen Lebensfunktionen entspringt, ist sie selbst ein lebendiger Organismus mit immanentem Zweck, unbeschadet der Verwerthung von vererbten Formbildungstendenzen bei diesem Lebensprocess.

Der Theismus und der Materialismus, deren ersterer den Zweck für einen von aussen hineingelegten, deren letzterer ihn für einen illusorischen, nicht existirenden erklärt, heben beide die Immanenz des Zweckes im Organismus und die Vitalität seiner zweckvollen Konstruktion auf, und erniedrigen ihn beide zu einem, gleichviel ob vom Schöpfer oder von blinder Naturnothwendigkeit (d. h. teleologischem Zufall) geformten Mechanismus. Aus diesen Standpunkten betrachtet würde mithin die Konstruktion der Organismen sammt ihrer äusserlich aufgeprägten oder illusorischen Zweckmässigkeit unter das passiv Zweckmässige fallen, und nur der zweckmässige Gebrauch, welche das funktionirende Individuum von diesem vorgefundenen Mechanismus seines Leibes macht, könnte noch aktiv zweckmässig heissen, sofern nicht auch hier der Zweck des bewussten Wollens eine Illusion und der todte Mechanismus der rein passiven Gehirnmoleküle das in Wahrheit allein Bestimmende wäre. Es war nöthig, diess anzuführen, um klar zu machen, aus welchem Gesichtspunkt ich sowohl die funktionelle als die konstruktive Zweckmässigkeit der Organismen unter das aktiv Zweckmässige rechne, so dass für das passiv Zweckmässige nur die konstruktive und funktionelle Zweckmässigkeit der todten Organprojektionen oder Werkzeuge übrig bleibt. Denn ich halte sowohl die theistische wie die materialistische Ansicht für unrichtig, und glaube an die Immanenz der teleologischen Idee im Organismus in jedem Stadium seiner Entwickelung, so dass seine fertige Konstruktion ganz und gar das Werk seiner Selbstthätigkeit unter Benutzung aller sich darbietenden äusseren Vortheile und Hilfen ist.

b. Konstruktive und dekorative Schönheit.

Bei dem passiv Zweckmässigen erlangt für die ästhetische Auffassung die zweckmässige Konstruktion bei weitem das Uebergewicht über die zweckmässige Funktion, weil die letztere bei ihrer Passivität gleichsam nur der Moment ist, in welchem die Zweckmässigkeit der Konstruktion an's Licht gezogen wird und sich bewährt (z. B. die Zweckmässigkeit des Henkels und des Ausgusses an einer Kanne im Augenblicke des Anfassens, Aufhebens und Ausgiessens). Aber andrerseits bleibt doch die Zweckmässigkeit der Funktion der bestimmende Grund, d. h. das ideelle Prius für die Zweckmässigkeit der Konstruktion und darf darum nicht ausser Acht gelassen werden; auch ist zu berücksichtigen, dass es permanente Funktionen giebt, welche trotz ihrer Passivität sich zuerst dem Blicke aufdrängen und erst aus sich die Zweckmässigkeit der Konstruktion erschliessen lassen (z. B. die tragende oder stützende Funktion von Säulen, Pfeilern, Streben, Holmen u. s. w.).

Bei jedem Ding, das irgend welchen Zweck hat, ist die Zweckmässigkeit zum Gebrauch die erste und unerlässliche Grundbedingung der Schönheit. Es giebt Gebrauchszwecke, welche durch die mit ihrer Versinnlichung erregten ästhetischen Scheingefühle und durch das Maass von dynamischer und mathematischer Gefälligkeit, welches sie als ihr nothwendiges Zubehör entfalten, dem ästhetischen Gesammteindruck des ihnen dienenden Dinges günstiger sind, und es giebt andre, welche diesem Gesammteindruck weniger günstig sind; aber unter allen Umständen genügt die Zweckmässigkeit der Konstruktion für sich allein, um einem Dinge eine gewisse Schönheit zu verleihen, wenngleich dieselbe nur demjenigen in die Augen fallen kann, der die konstruktive Zweckmässigkeit des Dinges durchschaut. Die Schönheit der Zweckmässigkeit ist die jedem Gebrauchsgegenstand unabtrennbar einwohnende, wesentliche und eigenthümliche Schönheit, welche ihm nicht erlassen werden kann, ohne dass er hässlich wird, welche aber auch ganz von selbst und ohne jede ästhetische Absicht bei der Hervorbringung sich einstellt, sobald nur die Konstruktion ein Maximum von Zweckmässigkeit realisirt. Je mehr die ästhetische Reflexion sich in die menschliche Produktion der Gebrauchsgegenstände einmengt, desto weiter pflegen dieselben sich von der wahren Schönheit zu entfernen; man merkt die Absicht und man ist verstimmt.

Diese Absicht, die Dinge schön gestalten zu wollen, könnte nämlich gar nicht auftauchen, wenn der Grundsatz, dass die wesentliche Schönheit, auf die es ankommt, ganz von selber mit der praktischen Zweckmässigkeit der Konstruktion sich einstellt, das Bewusstsein beherrschte; denn dann würde der Mensch wissen, dass er nur dadurch das Maximum von wesentlicher Schönheit erzielen kann, wenn er dem Dinge eine möglichste Durchbildung im Sinne praktischer Zweckmässigkeit giebt. Die Tendenz auf ästhetische Durchbildung neben der praktischen kommt, so weit es die Schönheit der Zweckmässigkeit betrifft, *post festum* und findet ihre Aufgabe schon gelöst; will sie trotzdem sich geltend machen, so muss sie sich auf die Spielräume werfen, welche das Formbildungsprincip der Zweckmässigkeit anderen Formbildungsprincipien offen lässt, d. h. auf die mathematische Gefälligkeit der Form einerseits und auf die Anbringung plastischer und malerischer Zuthaten andrerseits. Dieses Streben nach Verschönerung der Gebrauchsgegenstände durch dekorative Zuthaten unorganischer oder organischer Art ist nun zwar vollständig berechtigt, so weit es wirklich bloss den vom Formprincip der Zweckmässigkeit offen gelassenen Spielraum zum Tummelplatz nimmt; aber die ästhetische Gefahr dabei liegt darin, dass dieses Verschönerungsstreben diese Grenzen nicht respcktirt und mit der Schönheit der Zweckmässigkeit in Konflikt geräth. Sobald aber die Zweckmässigkeit das geringste Opfer bringen muss, um der dekorativen Schönheit erweiterten Spielraum zu schaffen, ist das grundwesentliche Schönheitsgesetz des Dinges in einer principiellen Weise verletzt, welche durch keine noch so werthvolle Ornamentik wieder ausgeglichen werden kann.

Eine solche Verletzung der Zweckmässigkeitsschönheit liegt schon da vor, wo das Streben nach Erhöhung des Werths durch Wahl eines

kostbaren und den Sinnen angenehmen Materials dazu verleitet, einen unbequemen Zwang aus Schonungsrücksichten gegen das kostbare Material beim praktischen Gebrauch des Gegenstandes aufzuerlegen; nur derjenige darf sich das kostbarere Material gestatten, der reich genug ist, um es ebenso schonungslos verbrauchen zu dürfen, wie der minder Wohlhabende das gemeinere Material verbraucht. Dass die mathematische Gefälligkeit der Form als das niedriger stehende Formprincip kein Recht hat, die aus der Zweckmässigkeit folgende Konstruktion zu modificiren, sollte selbstverständlich sein; aber auch die plastische und malerische Zuthat, welche höheren Formprincipien gehorcht, hat doch kein Recht, die Zweckmässigkeit eines Dinges für den praktischen Gebrauch einzuschränken. Sie darf sich entfalten, wo immer sie mag, aber keinenfalls da, wo sie stört; wo immer sie den praktischen Gebrauchszweck eines Gegenstandes beeinträchtigt, ist ihre störende Einmengung nicht nur in praktischer Hinsicht unangebracht und deplacirt, sondern auch in ästhetischer Hinsicht, weil sie diejenige grundwesentliche Schönheit des Gegenstandes schädigt, durch welche derselbe erst zum ästhetischen Objekt, und dadurch fähig, geeignet und einladend zur Aufnahme von dekorativen Zuthaten wird. Die Uebersteigerung in der Kostbarkeit des Materials und die Ueberladung mit Ornament ist deshalb immer ein Zeichen von Geschmacksverfall und ästhetischer Verirrung. Das Recht der Existenz von Prunk- und Schaustücken, die dem praktischen Gebrauch in der Hauptsache entzogen sind und nur einen Gebrauchszweck fingiren, soll damit nicht bestritten werden; aber wenn der für Ausnahmen berechtigte Prunk sich in die Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens eindrängt, so ist das nicht nur ein Beweis vom Verfall des Geschmacks, sondern zugleich von einem mit ihm Hand in Hand gehenden Verfall der Sitten.

Die wahre und ächte Schönheit ist über Prunk und Luxus erhaben, sie ist schlicht, prunklos, anspruchslos und keusch wie die Natur; eine solche freilich erwächst niemals aus dem künstlich potenzirten Raffinement der Verschönerungstendenz einer mit ästhetischem Geschmack kokettirenden Afterkultur, sondern entweder aus dem unreflektirten Geschmack eines noch mit der Natur sich eins fühlenden Volkes, oder aus dem bewussten Verzicht auf hinzukommende Schönheit und der selbstverläugnenden Hingebung an das eine grundwesentliche Formbildungsprincip der konstruktiven Zweckmässigkeit. Nur weil die alten Hellenen gar nicht daran dachten, ihre Gebrauchsgegenstände schön zu bilden und sie nur deren Zweckmässigkeit im Sinne hatten, nur dadurch gelangten sie dazu, mit denselben ewige Muster der Schönheit zu schaffen, die so urwüchsig und keusch vor uns stehen, als hätte die Natur selbst sie gebildet; in der That hat auch die Natur selbst sie gebildet, indem die alten Künstler die Natur in sich gewähren liessen. Als die ästhetische Reflexion auch bei ihnen anfing, sich verballhornisirend in dieses unbewusste Weben und Wirken der Natur durch das Medium der Menschen, in diese Fortsetzung des Naturbildungstriebes in Gestalt des seiner selbst noch unbewussten Wirkens der Menschheit einzumengen, da begann auch

alsbald die dekorative Ueberladung und mit ihr der Verfall der alten keuschen und reinen Formen, wenngleich dieselben noch lange Zeit Muster für gedankenlos handwerksmässige Nachahmung blieben.

Nur die unbedingte Hingebung der bildenden Handwerker an das eine hier allein maassgebende Formprincip der praktischen Zweckmässigkeit kann dasjenige hervorbringen, was mit Recht als das höchste ästhetische Ergebniss der Kunstindustrie gilt, einen Stil, indem sie die grundwesentliche Schönheit der zweckmässigen Konstruktion mit allen zeitlichen Modifikationen der Zweckmässigkeit gleichen Schritt halten lässt. Dass die Stile verschieden sind nach Volk, Land und Zeit, das liegt theils an den verschiedenen Lebensgewohnheiten der Völker und Zeiten, welche verschiedene Bedürfnisse und Ansprüche an die Geräthen bedingen, theils an der Verschiedenheit der Materialien, welche das Land und die Stufe der Technik zur Befriedigung dieser Bedürfnisse zur Verfügung stellen. Wenn wir noch keinen Stil in der Kunstindustrie haben hervorbringen können, so liegt das eben darin, dass unsre Zeit die Schönheit als solche in den Geräthen anstrebt, anstatt einzusehen, dass man sich um die Schönheit zunächst gar nicht kümmern darf, dass man dieselbe vielmehr nur dann als eine von selbst zufallende gewinnt, wenn man bloss nach praktischer Zweckmässigkeit und deren konstruktiver Durchbildung trachtet. Da unsre Lebensgewohnheiten wesentlich andre geworden sind als diejenigen der Völker und Zeiten, welche kunstindustrielle Stile ausgebildet haben, so gehören alle Proben von solchen lediglich in Museen, sind aber, als unsern Bedürfnissen und Zwecken unangemessen, schlechthin unästhetisch, wenn sie unsre Wohnräume füllen. Die dürftigste und ästhetisch armseligste Stillosigkeit ist nicht so unästhetisch wie der gegenwärtig beliebte Mummenschanz mit Stilarten, die dereinst stilvoll waren oder es in Hinterasien vielleicht noch sind; dieser Unfug ist nicht um ein Haar breit ästhetischer, als wenn wir das ganze praktische Leben auf der Strasse, im Gerichtssaal und in der Kirche zu einer fortdauernden Maskerade, einem in Permanenz erklärten historischen Kostümfest verunstalten wollten. Aus dem Mischmasch aller historisch überwundenen Stile, der das non plus ultra von Stillosigkeit ist, kann doch nur die völlige Geschmacksverwirrung entspringen; einen eigenen Stil werden wir eher aus der Rückkehr auf die ursprünglichsten Gebrauchsformen der rohesten Handwerkerwaare herausarbeiten als aus der Maskerade eines Narrenfestes, das von einem ästhetisch übergeschnappten Publikum für Ernst genommen wird.

Ein Verstoss gegen die Zweckmässigkeit ist bei einem Dinge, das nur aus der Dienstbarkeit für den Zweck seine Existenzberechtigung schöpft, allemal zugleich ein ästhetischer Verstoss, der durch nichts andres wieder gut zu machen oder aufzuwiegen ist; ein Ding, das die höchstmögliche Zweckmässigkeit in seiner formellen Durchbildung zeigt, ist dagegen immer seiner grundwesentlichen Schönheit sicher, und wenn es auch völlig leer von dekorativen Zuthaten ist. Je komplicirter der Zweck ist, dem es dient, desto minutiöser wird seine Form für diesen Zweck durchgebildet sein müssen, desto kleiner wird der Spiel-

raum werden, den das Formbildungsprincip des Zwecks andern Principien zur Bethätigung offen lässt, und desto weniger wird der Mangel an dekorativen Zuthaten solche leere unausgefüllte Lücken sichtbar werden lassen. Es sind grade die Geräthe von einfachem dürftigem Zweck, welche im Verhältniss zu ihrer Grösse am meisten Spielraum für andre Formbildungsprincipien frei lassen; andrerseits wird bei gleichem oder gleich komplicirtem Zweck dieser Spielraum um so breiter, je mehr die absolute Grösse der Gegenstände zunimmt. Ein Stirnband bietet mehr Raum zu Ornamenten als ein Armreif oder Fingerring, ein mannshoher Schild mehr als ein kleiner kreisförmiger Gladiatorenschild, ein zweihändiges Schwert mehr als ein schmaler kleiner Degen, ein Humpen mehr als ein Becher, ein Tafelaufsatz mehr als ein Fruchtkörbchen, ein Kahn mehr als ein Ruder, und am meisten Raum von allen bietet ein Gebäude mit seinen Wandflächen und Decken, Giebeln und Thoren. Hier in diesen Lücken ist der legitime Tummelplatz für höhere und niedere Formbildungsprincipien in relativer Selbstständigkeit und ohne jeden Konflikt mit dem maassgebenden Formprincip des Zwecks. Sobald nur erst die teleologische Durchbildung der Form nach Maassgabe der Bedürfnisszwecke der betreffenden Kulturepoche gesichert ist, ist es nicht nur ästhetisch erlaubt, sondern auch gefordert, dass die niederen und höheren Formbildungsprincipien den ihnen offen stehenden Spielraum benutzen und mit selbstständigen gefälligen oder schönen Zuthaten erfüllen. Dann schwindet die Leere in der Bestimmung und Durchbildung der Form, welche sich in öden Lücken ankündigt und das in rechtem Maasse bescheiden und ohne Vordringlichkeit angewandte Ornament wird zu einem zierenden Schmuck, der die Schönheit des Gesammteindrucks erhöht, ohne die grundwesentliche Schönheit des Gegenstandes zu beeinträchtigen.

c. Wandelbarkeit und Konstanz der Zwecke.

Wie sehr die Zwecke von den Bedürfnissen abhängig und diese nach Umständen und Lebensgewohnheiten verschieden sind, mag noch durch einige Beispiele erläutert werden. Im Ganzen gilt ein Gebäude für um so widerstandsfähiger und dauerhafter, je massiver es ist; in Gegenden mit häufigen Erdbeben trifft diess aber nicht zu und erhalten vielmehr leichte Bauwerke von elastischem Bambus den Vorzug. Meistens haben die Bauwerke eine nach oben sich verjüngende Gestalt, insofern die Schwere eine grössere Tragfähigkeit der mehrbelasteten unteren Theile nöthig macht; so werden z. B. die Mauern der oberen Stockwerke dünner und die Säulen verjüngen sich in ihrem oberen Theile gleich Baumstämmen. Wo aber in einer engen Stadt der Raum möglichst ausgenutzt werden soll, springen die oberen Stockwerke über die unteren vor, bis diese Bauart als unzweckmässig aus Gesundheitsrücksichten erkannt wird. Wo die Sicherheit gegen die Angriffe reissender und giftiger Thiere ein Wohngeschoss zu ebener Erde nicht wünschenswerth macht, z. B. in Bencoolen, stehen die Häuser auf Pfählen, es entstehen also Pfahlbauten auf trocknem Lande, wie solche zur Sicherung gegen menschliche Feinde in flachen Seen und Sümpfen in roheren

Zeiten überall vorkommen. Die tragenden Pfähle müssen, um eingerammt werden zu können, unten zugespitzt sein und wo möglich sich auch nach unten verjüngen wie Stuhl- oder Tischbeine, also nach dem entgegengesetzten Princip konstruirt sein wie Säulen und Pfeiler. Die Säule braucht sowohl unten wie oben eine Verstärkung zur Verfestigung gegen Seitenschub (Fuss und Kapitell); der eingerammte Pfahl braucht nur oben eine solche Befestigung, da ihn unten der eingerammte Theil hält, — der Tischfuss und Stuhlfuss können eine untere Verstärkung darum nicht brauchen, weil der Schein einer Befestigung am Boden ihrer örtlichen Versetzbarkeit widersprechen würde.

Wenn es zur guten Sitte gehört, eine grade und steife Haltung zu bewahren und ungezwungene Bequemlichkeit sich zu versagen, so müssen auch die Stühle, Sessel und Bänke hochbeinig, gradlehnig und ungepolstert sein; wenn dagegen beim Sitzen die Behaglichkeit das Bedürfniss ist, das in erster Reihe befriedigt werden soll, so werden niedrige Beine, schräge Lehnen, gepolsterte Sitze und Lehnen und wohl gar Ansatztheile zum Auflegen der Unterschenkel nöthig. Die neueren amerikanischen Formen würden für ein Nürnberger Patrizierhaus ebenso unzweckmässig gewesen sein wie dessen Möbel es für die heutigen Lebensgewohnheiten sind, und beide es für asiatische Sitten sein würden. Der fensterlose hellenische Tempel mit seiner dunklen oder durch eine Deckenöffnung erleuchteten Zelle passt nur für ein Klima, das die gottesdienstlichen Gemeindeversammlungen und die öffentlichen Kultushandlungen (Opfer) im Freien gestattet und für eine Religion, welche einen geschlossenen Innenraum nur in kleinerem Maassstabe für das Allerheiligste braucht, worin das Götterbild vor profanen Blicken verborgen ist. Der gothische Dom ist wiederum nur zweckmässig für einen vielfältig zersplitterten Gottesdienst, der doch von denselben Mauern umschlossen sein soll, während die Aussenseite, abgesehen von Thürmen und Portalen, meist zwischen Häusermassen dem Blicke entzogen zu sein pflegt. Die hellenische Gewandung passt nur für ein mildes Klima, während die rauheren Winde der nördlicher gelegenen Länder dazu nöthigen die Gliedmaassen gesondert einzuhüllen.

Einen nicht minder grossen Einfluss als die Bedürfnisse hat die Beschaffenheit des Materials, das zu deren Befriedigung zur Verfügung steht. Der poröse und gebrechliche Thon verlangt eine stärkere und kompaktere Konstruktion der Gefässe als das festere Porcellan oder gar das harte Glas; ein aus Lehm und Kacheln erbauter Ofen muss, um dem Heizzweck bestens zu dienen, ganz andre Formen zeigen als ein eiserner Ofen, und Korb- oder Rohrstühle können leichter und luftiger konstruirt sein als hölzerne, während diejenigen zwischen beiden in der Mitte stehen, deren Gerüst aus Holz unter Dampfdruck zurecht gebogen ist (Wiener Stühle). Je grösser die Festigkeit des Materials gegen Zerdrücken und Zerreissen ist, desto dünner können alle tragenden Theile gemacht werden; je grösser die Festigkeit gegen Zerbrechen ist, desto grössere Spannungen können überbrückt und überwölbt werden. Das Holz steht in der Mitte zwischen Stein und Eisen, wobei noch zu berücksichtigen ist, dass Monolithen von ge-

nügender Länge nicht überall zu beschaffen sind und beim Ziegelbau ganz fehlen. Darum ist der Steinbau charakterisirt durch die bedeutenden Lasten, welche er aufhäufen muss, und die dadurch bedingte enge Stellung der Träger (Säulen oder Pfeiler), der Eisenbau durch die feenhafte Leichtigkeit der Erscheinung und die fast unwahrscheinliche Grösse der Spannungen, während der Holzbau eine mittlere Stellung einnimmt und zu stark vorgebauten Dächern oder übergreifenden Stockwerken einladet. Aehnlich wie Ziegeldach, Schindeldach und eisernes Wellenblechdach verhalten sich zu einander Steinwand, Balken- oder Bretterwand und Blechwand, oder das Halbdunkel im gothischen Dom, die mittlere Beleuchtung im Schweizerhause und die Tageshelle im „Krystallpalast“ von Glas und Eisen. Innerhalb des reinen Steinbaus hat der Spitzbogenstil vor dem Rundbogenstil die konstruktiven Vortheile eines geringeren Seitenschubs sowie der Befähigung zur Herstellung von Kreuzgewölben auf ungleichseitig rechteckigem Grundriss voraus.

Trotz aller solcher Modifikationen im Zweck selbst und in der Art seiner Vermittelung bleibt doch das Wesentliche des Zwecks überall konstant. Der Zweck der Kleidung ist der, die Haut gegen die Einflüsse der Witterung zu schützen, der Zweck des Stuhls das Sitzen, der der Lampe das Leuchten, der des Ofens das Heizen, der des Gefässes das Zusammenhalten einer Menge von Flüssigkeit oder festen Körpern für den Gebrauchsfall, der des Gebäudes die Herstellung eines abgeschlossenen Innenraums für irgend welchen privaten oder öffentlichen, profanen oder heiligen Gebrauchszweck. Dieser Zweck ist das die Form bestimmende Princip; je mehr er die Form bis in's Kleinste durchgebildet hat, je deutlicher er als der Daseinsgrund des Objekts und Bestimmungsgrund der Form aus jedem kleinsten Zuge derselben herausleuchtet, desto schöner wird das Objekt sein. Je mehr der Zweck Alleinherrscher im Reiche der Form ist, je mehr er jeden kleinsten Theil von sich aus determinirt hat, je weniger Lücken er also leer lässt und je weniger Spielraum er den andern Formprincipien zu relativ selbstständiger Entfaltung offen lässt, desto eindringlicher erweist er seine Macht, desto vollendeter wird die Schönheit des Objekts sein. Alle selbstständige Entfaltung niederer oder höherer Formbildungsprincipien an Objekten, die einen Zweck zum letzten Daseinsgrund haben, ist doch schliesslich nur Lückenbüsser, um die relative Ohnmacht des Zwecks zu rastloser Durchbildung der Form zu verhüllen, oder, da diess nicht möglich ist, zu verschleiern und über dieselbe hinweg zu täuschen.

Das höhere Recht des Zweckes, von sich aus die ganze Form zu bestimmen, erweist sich selbst in solchen Lückenbüssern noch dadurch, dass die Korrelation der Theile oder die Einheit des Stils gewahrt bleiben muss, so dass die unmittelbar vom Zweck unabhängigen Stellen dennoch mittelbar in ihrer Durchführung durch den Zweck mitbestimmt erscheinen, weil sie sich den in der Hauptsache maassgebenden Formbildungsgesetzen schon deshalb fügen und unterordnen müssen, um nicht durch zwecklose Ungleichmässigkeit einen ästhetisch unmotivirten Verstoss gegen die mathematische Gefälligkeit zu be-

gehen. Dieses Gesetz der Korrelation aller Theile und Glieder untereinander macht sich bei Geräthen, wie bei Theilen der Kleidung geltend, am auffallendsten aber da, wo das Ganze sehr gross und vielgliedrig ist, d. h. bei Bauwerken. Die Einheit des Stils muss z. B. für das Innere und Aeussere, für den Baukörper und die Thürme u. s. w. auch dann gewahrt werden, wenn irgend welche technische Erleichterungen der Bauausführung zu Abweichungen verleiten könnten; der wesentliche Hauptzweck in der Eigenart seiner Ausgestaltung hat ein höheres übergreifendes Recht gegen Nützlichkeitszwecke niederer Ordnung, die etwa mit ihm in stellenweisen Konflikt gerathen könnten. Im Allgemeinen sind solche Konflikte weniger häufig, als man denken sollte, und dann in der Regel durch die Unvollkommenheit des Materials oder durch Widersprüche in den Lebensgewohnheiten der Zeit bedingt, welche den Reflex ihrer widerspruchsvollen Beschaffenheit auch in die Bedürfnisse und die denselben dienenden Mittel hineinreflektiren. Wo solche Widersprüche fehlen und das Material nicht bloss dem Zweck im Grossen und Ganzen entspricht, sondern auch den einzelnen Ansprüchen desselben im Besonderen Genüge leistet, da werden solche Konflikte keinen Platz finden.

d. Das passiv Zweckmässige im Verhältniss zu dem mathematisch und dynamisch Gefälligen.

Wie wir bei dem dynamischen Formbildungsprincip gesehen haben, dass es in seinen Ausgestaltungen überall zugleich das mathematisch Gefällige zu Tage förderte, so bringt auch das teleologische Formbildungsprincip überall zugleich das dynamisch Gefällige und das mathemathisch Gefällige hervor. So könnte man z. B. dieselben Bestimmungen über die Anordnung der Theile im Verhältniss zur Schwerkraft, welche sich aus dem Princip des dynamisch Gefälligen ableiten lassen, auch aus dem Princip der konstruktiven Zweckmässigkeit der Theile ableiten; beide Gesichtspunkte fliessen für die ästhetische Auffassung im besonderen Falle oft unterscheidbar zusammen. Nicht immer und überall bedarf das teleologische Princip der Vermittelung des dynamischen, um Formen hervorzubringen, die zugleich mathematisch gefällig sind; sondern es kann auch da, wo dynamische Rücksichten nicht mitsprechen, unmittelbar aus sich das mathematisch Gefällige hervorbringen. Derart ist es z. B. bei Gefässen zunächst die teleologische Forderung, ein Maximum von Inhalt mit einem Minimum von Wandung zu umspannen, welche zur Kugelform als Grundlage führt, und es scheint nur eine hinzutretende sekundäre Rücksicht, dass die allseitige Wölbung zugleich diejenige Konstruktion ist, welche der Gefässwand ein Maximum von Widerstandsfähigkeit bei gleicher Wandstärke verleiht.

Die mathematischen, dynamischen und teleologischen Formbildungsprincipien beweisen grade durch diesen inneren Zusammenhang, der die niederen aus den höheren hervorgehen lässt und die höheren in den niederen vorbereitet, dass sie nicht unabhängig von einander

bestehende Mosaiksteine sind, welche zufällig im Schönen zusammengefügt werden, sondern dass sie sich als niedere und höhere Stufen ein und desselben letzten Formbildungsprincips zu einander verhalten und nur besondere Anwendungen desselben auf besondere Gebiete darstellen. Denn nur weil es überall eine Idee ist, die sich als logisch sich selbst bestimmende durch logische Determination der Formgestaltung offenbart und realisirt, nur dadurch wird es verständlich, dass die niederen Stufen oder Anwendungsarten dieses einheitlichen letzten Princips gleichsam vorahnend den Bedürfnissen der höheren entgegenkommen, und dass die höheren Stufen in den niederen Formgebilden die angemessene Vermittelung zur Verwirklichung ihres eigenen Gehalts vorfinden und gar nicht umhin können, sich dieser Instrumente mehr oder weniger zu bedienen. Wo die niederen Stufen als blosse Lückenbüsser eintreten, um in den vom höheren Formprincip leer gelassenen Stellen ein relativ selbstständiges Formenspiel zu entfalten, da reicht die negative Beschränkung dieser Selbstständigkeit nicht aus, um die fehlende positive innere Einheit zu ersetzen, da bleibt in der That die Einheit des mathematisch und teleologisch Gefälligen ein bloss äusserliches mosaikartiges Nebeneinander, und das ästhetische Gefallen an einer solchen Erscheinung wird selbst bloss ein psychologisches Mosaik von Lustwirkungen der verschiedenen Formprincipien sein, das höchstens durch psychische Irradiation eine Scheinverknüpfung unter den Theilen herstellt. Wo hingegen das höhere teleologische Formbildungsprincip ganz aus sich die Form gestaltet und bis in's Kleinste durchbildet, dabei aber seiner Natur nach gar nicht umhin kann, Formen von irgendwelcher dynamischen und mathematischen Gefälligkeit hervorzubringen, da ist alles in der Form sich Darbietende in organischer Durchdringung, weil in unmittelbarer positiver Abhängigkeit von dem höchsten hier zur Erscheinung gelangenden Formbildungsprincip, — da kann auch die ästhetische Wirkung in der Seele des Beschauers nicht mehr ein Mosaik der Wirkungen von verschiedenen sich nebeneinander geltend machenden Principien sein (wie der ästhetische Eklekticismus glaubt), sondern sie muss eine schlechthin einheitliche sein, welche die ästhetischen Sondereffekte der verschiedenen Stufen der Idee zur organischen Einheit in sich bindet. Man kann sich ja darauf besinnen, dass das Objekt nicht bloss teleologisch schön, sondern auch dynamisch und mathematisch gefällig ist und diess bliebe, selbst wenn man von seiner teleologischen Schönheit absähe; aber diese Reflexion ist eine hinzukommende Thätigkeit des theoretischen Erkennens, welche nicht mehr zur ästhetischen Auffassung als solchen gehört.

Nicht in diesen Sondereffekten sind die ästhetischen Urphänomene zu suchen, sondern in dem sie als aufgehobene Momente in sich tragenden Totaleffekt, und die Sondereffekte sind vielmehr nur künstliche und gewaltsame Abstraktionen des Aesthetikers. Man sucht denselben dadurch experimentell näher zu kommen, dass man alle in Wirklichkeit vereint auftretenden Stufen der Idee mit Ausnahme einer einzigen auf Null reducirt; aber man gelangt dabei doch niemals vollständig zum Ziel, weil die Reduktion auf Null im besten Fall

nur eine annähernde ist und das Abstraktionsvermögen immer noch hinzutreten muss, um sich von dem Eindruck Rechenschaft zu geben, welcher voraussichtlich entstehen würde, wenn die Reduktion auf Null bei den übrigen als vollständig durchgeführt angenommen würde. Das ästhetische Urphänomen aber, welches als einheitliche psychologische Wirkung der einheitlichen Ausgestaltung des im gegebenen Falle höchsten Formbildungsprincips ebenso die innere Einheit der supponirten Einzelwirkungen, wie die Form die innere Einheit der Versinnlichung aller Stufen der logischen Idee, ist, muss nun auch selbst als unmittelbares subjektives Korrelat der sinnlichen Objektivation der Idee oder ihres Scheinens angesehen werden. Was wir bei der isolirten Betrachtung des mathematisch Gefälligen gefunden haben, dass das ästhetische Gefallen das unbewusste, gefühlsmässige Innewerden von der unbewussten Immanenz einer logischen Idee in der Form als deren bestimmender Macht sei, das müssen wir nicht bloss auf das dynamisch Gefällige und auf das teleologisch Schöne in ihrer Isolirung übertragen, sondern auch auf die innere Einheit aller dieser Stufen in der sie umspannenden höchsten. Denn diese Einheit ist selbst ein Postulat der logischen Idee, welche sich in ihrer Wesenheit behaupten muss auch da, wo sie sich auf besondere Bedingungen anwendet; die ideale Logicität dieser Einheit der verschiedenen Stufen ist also selbst ein wesentlich gleiches Moment mit demjenigen, was an jeder einzelnen Stufe Befriedigung erweckt. Wer die ideale Logicität als letzten unbewussten Grund des ästhetischen Gefallens auf jeder einzelnen Stufe verkennt, der mag auf die Auskunft eines Mosaiks von ganz verschiedenen, einander unterstützenden, und doch alle die gleiche Wirkung hervorbringenden ästhetischen Erklärungsprincipien verfallen, oder auch sich an die so unendlich armselige und abstrakte formale Bestimmung der Einheit des Mannichfaltigen als letzten Nothanker klammern. Wer hingegen dieses letzte Princip der konkreten Formbildung ergriffen hat, der wird auch in der organischen Einheit der abstrakten Besonderungen dieses Princips nur noch einen Ausfluss mehr aus diesem Princip selbst sehen können, dessen Entfaltungen die Einheit des Mannichfaltigen nur als allerallgemeinste formale Beschaffenheit anhaftet.

An und für sich genommen scheint zwar die logische Idee ein nicht minder abstrakter Begriff zu sein als die Einheit des Mannichfaltigen, insofern vom subjektiven Denken beide Begriffe durch Abstraktion von den konkreten Erscheinungen gewonnen werden; aber während das nichtssagende Epitheton perpetuum der Einheit des Mannichfaltigen eine rein accidentielle und formale Beschaffenheit anzeigt, aus deren abstrakter Unbestimmtheit niemals irgend welche konkrete Bestimmtheit der Form folgen kann, ist die logische Idee vielmehr das zeugende Princip aller Wirklichkeit, der Urquell aller Konkretion, die sich durch die Anwendung dieses Princips auf das Unlogische giebt. Dieses Unlogische war auf der ersten Stufe die extensive Dimension der Zeit und ihre Multiplikation in den Dimensionen des Raumes, auf der zweiten Stufe die blinde mechanische Kraft, auf der dritten Stufe, die wir jetzt betrachten, ist es der Wille,

der sich nicht mehr damit begnügt, materielle Massen gesetzmässig zu bewegen, sondern nach einem vorstellungsmässigen Ziele geistiger Art strebt. Hier stellt die logische Idee sich als Zweck dar, indem sie das Verhältniss der Mittel, welche zur Verwirklichung des Zieles dienen, zu diesem Ziele logisch bestimmt. Die Herrschaft des Zwecks in der zweckdurchwalteten Form bringt also allerdings eine bestimmte Art von Harmonie zwischen einer bestimmten Art von innerer Einheit (des Zwecks) und einer bestimmten Art von aus ihr folgender Mannichfaltigkeit (der Mittel) hervor; aber ihre Versinnlichung gefällt nicht wegen dieser Harmonie von Einheit und Mannichfaltigkeit, sondern diese Harmonie von Einheit und Mannichfaltigkeit gefällt als Anzeichen der idealen Logicität als der in konkreter Weise die Form bestimmenden Macht.

e. Die ästhetischen Scheingefühle beim passiv Zweckmässigen.

Wenn das mathematisch Gefällige noch gar keine ästhetischen Scheingefühle zu erwecken vermochte, das dynamisch Gefällige aber nur die eng begrenzten sinnlichen Scheingefühle des Gleichgewichts und der Bewegung, so begegnen wir nun zum ersten Male in dem passiv Zweckmässigen einer Gattung des ästhetischen Scheins, welche Scheingefühle der mannichfaltigsten, sowohl sinnlichen wie geistigen Art erweckt. Man wird diesen Ingredienzien des ästhetischen Scheins durchaus nicht gerecht, wenn man sie bloss als Vorstellungsassociationen und ihre Wirkung als den associativen Faktor bezeichnet; denn mit dem Begriffe der Association verknüpft sich die Nebenbedeutung der *zufälligen* Bedingtheit dieser psychischen Verknüpfung, sei es durch äusserliche, für die Sache selbst unwesentliche Gleichheit oder Gegensätzlichkeit von Merkmalen, sei es durch zufällige Gewöhnung an eine öfters wiedergekehrte Vergesellschaftung innerlich beziehungsloser Vorstellungen. Ohne die Mitwirkung solcher unwesentlicher und zufälliger Associationen beim Zustandekommen ästhetischer Gesammteindrücke leugnen oder in ihrer Bedeutung verkleinern zu wollen, muss doch daran erinnert werden, dass nicht die Association mit Vorstellungen als solchen für den ästhetischen Gesammteindruck von Einfluss ist, sondern nur die Association mit *solchen* Vorstellungen, welche geeignet sind, *ästhetische Scheingefühle* zu erregen, die in den ästhetischen Schein hineinprojicirt und zu einem Ingredienz desselben gemacht werden können, und dass solche näher bestimmte Associationen bei genauerer Betrachtung doch selbst bei zufälligem Entstehungsursprung, in der Regel auch irgend welche sachliche Beziehung repräsentiren werden.

Hier aber haben wir es noch gar nicht mit solchen Associationen zufälligen Ursprungs zu thun, sondern mit den unmittelbar in der Sache selbst gelegenen und von derselben unabtrennbaren Beziehungen des Objekts auf die Bedürfnisszwecke, denen es dient. Will man diese Beziehungen wegen der Uebereinstimmung des psychologischen Vorstellungsmechanismus mit jenen andern Fällen als Associationen bezeichnen, so muss man doch dessen eingedenk bleiben, dass es sich

hier keineswegs um zufällig angeknüpfte Verbindungen, sondern um solche handelt, die in der Sache selbst begründet sind. Man kann die Zweckmässigkeit eines Trägers nicht als Zweckmässigkeit anschauen, ohne sich die Thätigkeit des Tragens vorzustellen, die Zweckmässigkeit einer Flinte nicht ohne die Vorstellung des Schiessens, diejenige eines Bechers nicht ohne die des Trinkens, diejenige eines Pfluges nicht ohne die des Pflügens; es ist überall die passive Funktion des Geräths, durch welche seine Konstruktion, und wiederum die Beschaffenheit des Bedürfnisses, durch welche die Thätigkeit bedingt ist, die das Bedürfniss befriedigen soll. Die Bedürfnisse aber zerfallen in solche, deren Befriedigung mit einer höheren und dauernden, oder mit einer niederen und flüchtigen Lust verknüpft ist, in solche, deren Befriedigung um ihrer selbst willen, und in solche, deren Befriedigung nur zur Abwehr der Unlust des dauernd unbefriedigten Bedürfnisses gesucht wird; ebenso zerfallen die Thätigkeiten, welche die Befriedigung der Bedürfnisse herbeiführen sollen, in solche, die eine unmittelbare Bedürfnissbefriedigung des sie Ausübenden, oder aber nur eine mittelbare Bedürfnissbefriedigung dritter Personen zur Folge haben, in solche, deren Ausübung an und für sich als blosse Thätigkeit und auch abgesehen von ihrem Zweck mit überwiegender Lust oder mit überwiegender Unlust verbunden ist.

Je nachdem nun ein Geräth Bedürfnissen und Thätigkeiten der einen oder der andern Art dient, werden durch seinen Augenschein die ästhetischen Scheingefühle erregt werden, welche den einen oder den andern entsprechen. Je mehr die Befriedigung der betreffenden Bedürfnisse und die ihnen dienenden Thätigkeiten als nothwendige Uebel ohne selbstständigen Gefühlswerth empfunden werden, desto mehr wird auch dieser Charakter des nothwendigen Uebels auf das Objekt übergehen; unbeschadet der ihm innewohnenden Zweckmässigkeit für den unbestritten nothwendigen nächsten Zweck, dem es dient, erscheint doch seine Zweckmässigkeit im Sinne einer fernerblickenden Erwägung um so geringer, je mehr die in das Objekt hineinprojicirten ästhetischen Scheingefühle durch ihren Unlustcharakter die Diagnose stellen, dass der ganze Zweck, dem es dient, vom Uebel sei. Je überwiegender hingegen die Lust der hineinprojicirten Scheingefühle ist, desto nachdrücklicher ist die Sanktion des Zweckes und desto höher die gefühlsmässige Schätzung seines Werthes, welche die Zweckmässigkeit des Objekts im indirekten, weitsichtigen Sinne des Worts gesteigert erscheinen lassen muss.

So sind z. B. alle Geräthe und Baulichkeiten, welche der Arbeit dienen, mit unlustigen Scheingefühlen verknüpft, und in um so höherem Grade, je schwerer, ermüdender, langweiliger, unerquicklicher, lästiger und widerwärtiger die betreffende Arbeit nicht nur nach ihrer eigenen Beschaffenheit, sondern auch nach den begleitenden Umständen ihrer Ausführung ist. Dagegen sind alle Geräthe und Baulichkeiten, welche dem behaglichen Lebensgenuss der Musezeit, den Freuden der Geselligkeit, der weihevollen Andacht, dem Kunstgenuss oder der Selbstbespiegelung des nationalen politischen Selbstgefühls dienen, mit lustvollen Scheingefühlen verknüpft, und in um so höherem Grade, je

intensiver die Lustgefühle sind, an die sie erinnern. Bei den ersteren müssen die missfälligen Eindrücke der in die Objekte hinausprojicirten Scheingefühle von der unmittelbaren Schönheit, die in der Zweckmässigkeit des Gegenstandes für seinen Gebrauchszweck liegt, abgezogen werden, und kann sich dabei leicht ein negativer Ueberschuss ergeben; bei den letzteren hingegen addiren sich beide Arten von Eindrücken und steigern somit die ästhetische Lust des Gesammteindrucks. Erst eine Folge dieses Verhältnisses ist es, dass das Kunstgewerbe darauf verzichtet, die der unlustigen Arbeit dienenden Geräthe und Baulichkeiten unter pekuniären Opfern ästhetisch durchzubilden und diese Opfer lieber auf die Verzierung und Veredelung derjenigen Geräthe und Baulichkeiten verwendet, welche den Zwecken lustvoller Art dienen. Diese pekuniären Opfer beziehen sich theils auf eine das unmittelbare praktische Bedürfniss übersteigende Grösse der Baulichkeiten (bei Tempeln, Domen, Schlössern, Nationalbauwerken), theils auf die Wahl des edleren, d. h. dauerhafteren und besser aussehenden, darum aber auch kostspieligeren Materials (Bruchsteine statt Ziegeln, Gold und Silber statt Zinn und Erz), theils auf die Entfaltung dekorativer Zuthaten von höherem Kunstwerth an den vom Zweck frei gelassenen Stellen (Anbringung von Statuen, Reliefs und Malereien an Wandflächen, Schilden, Schüsseln, Tellern und Vasen). Es ist klar, dass man solche dem Schönheitssinn zu bringende Opfer lieber dahin richtet, wo sie sich mit der ästhetischen Rückwirkung der in die Objekte hinausprojicirten ästhetischen Scheingefühle verstärken, als dahin, wo sie mit denselben in Kampf treten müssen.

Charakteristisch als Bestätigung dieser Auffassung ist auch der Umstand, dass bei den Alten so wie im Mittelalter und jetzt noch bei zurückgebliebenen Völkern die Geräthe des Krieges und der Schiffahrt als geeignete Objekte zur Entfaltung des Schönheitssinnes angesehen werden, bei den modernen Kulturvölkern dagegen nicht mehr; was nämlich früher die Freude eines thatendurstigen und Gefahren missachtenden Geschlechtes war, das ist jetzt zum Gegenstand einer widerwilligen Pflichterfüllung, und zwar der Krieg zu einem gefürchteten Verhängniss und verabscheuten Uebel, die Schiffahrt zu einer berufsmässigen Arbeit neben andern um des blossen Erwerbs willen geworden.

Der Grund, warum die Bauten, Geräthe und Werkzeuge, die der Arbeit dienen, als minder schön sich darstellen als diejenigen, welche dem Genuss und der Gemüthserhebung dienen, kann somit genauer als ein vierfacher bezeichnet werden. Erstens ist die Zweckmässigkeit der letzteren allen Menschen durchsichtig und unmittelbar verständlich, weil die Bedürfnisse, denen sie dienen, allen gemein und vertraut sind, wogegen die Zweckmässigkeit der ersteren nur von demjenigen gewürdigt werden kann, welcher mit den speciellen Zwecken und der ihnen dienenden Berufsarbeit bekannt ist. Zweitens sind die unlustigen ästhetischen Scheingefühle, welche durch den Anblick und die Erinnerung an die Unlust der Berufsthätigkeit geweckt werden, von demjenigen ästhetischen Gefallen in Abzug zu bringen, welches etwa doch durch Auffassung der Zweckmässigkeit zu Stande kommt;

dabei ist zu beachten, dass diese unlustigen ästhetischen Scheingefühle ebenso allgemeingültig bei jedem Beschauer wachgerufen werden, wie das ästhetische Gefallen an der Zweckmässigkeit von dem Besitz besonderer Fachkenntnisse bedingt ist. Drittens verzichtet man auf Vertheuerung der täglichen Gebrauchsgegenstände für die Arbeit durch Anwendung edleren Materials und Anbringung von dekorativen Ornamenten, weil sie ästhetisch nicht lohnend genug sind, und dieser ästhetische Luxus wirksamer auf die täglichen Gebrauchsgegenstände für Lebensgenuss und Gemüthserhebung verwandt werden kann. Viertens verzichtet man bei ersteren auf die Ausführung von Prunkstücken, welche bloss zu ausnahmsweisem Gebrauch bei festlichen Gelegenheiten bestimmt sind, oder gar bloss einem fiktiven Gebrauchszweck als reine Schaustücke dienen; dieser Verzicht sowohl auf Verzierung der gewöhnlichen Gebrauchsgegenstände als auch auf Herstellung von Prunkstücken wirkt dann wiederum zurück auf die ästhetische Schätzung der blossen Zweckmässigkeitsform und gewöhnt an die an und für sich unrichtige Vorstellung, dass dieselben mit Schönheit nichts zu thun haben. Man muss sich erst von dem Druck dieses Vorurtheils wieder emancipiren, um zur unbefangenen ästhetischen Betrachtung eines zweckmässigen Arbeitsgeräths fähig zu werden und die in dessen passiver Zweckmässigkeit liegende Schönheit zu empfinden. Und doch hat auch die nordamerikanische Axt, der Hammer, die Drehbank, der Webstuhl u. s. w. sehr wohl seine Schönheit als Organ des Zweckes, von dem alle Theile, Glieder, Biegungen u. s. w. für den kundigen Blick Zeugniss ablegen.

Eine Bedingung gehört freilich hier wie überall dazu, um von der praktischen oder theoretischen Auffassung zur äthetischen überzugehn: man darf das Objekt nicht als Realität, sondern nur als ästhetischen Schein betrachten. Als Realität hat das Ding einen realen ausser ihm liegenden Zweck, der als solcher nichts weniger als ästhetisch ist; darum kann es als Realität genommen niemals in das Gebiet der Aesthetik eingehen. Die Schönheit, die es an sich trägt, ist keine freie, wie im wirklichkeitsfreien ästhetischen Schein des Kunstwerks, sondern eine unfreie, der Realität anhaftende, die als Schönheit erst dann zur Geltung gelangen kann, wenn von der Realität und ihrem realen Zweck abstrahirt wird. Die Realität hat ihren Zweck ausser sich, das Schöne kann ihn nur in sich haben; indem aber der ästhetische Schein (gleichviel ob direkt durch den Beschauer oder durch die Vermittelung des nachbildenden Künstlers) von der Realität abgelöst wird, wird er auch von dem realen äussern Zwecke abgelöst und als Scheinzweck in den Schein hereingenommen. Die gemalte Kanne im Stilleben hat keinen Zweck mehr ausser sich, weil sie überhaupt keinen Zweck hat; man kann in sie weder Wein hineinthun, noch welchen aus ihr ausgiessen. Trotzdem hat sie den Zweck des Behälters mit Ausguss in sich, aber nur als Scheinzweck; sie deutet auf einen Zweck hin, der kein realer Zweck mehr ist, und dessen ästhetischer Schein sich ganz in die ideale Zweckbeziehung des Objekts selbst zurückgezogen hat. Die gemalte Kanne hat wirklich nur noch den Schönheitszweck, d. h. den Zweck, die Zweckmässigkeit ihrer Form für einen Zweck durchscheinen

zu lassen, dem sie als gemalte gar nicht dienen kann, wohl aber als wirkliche dienen könnte. So wird der in der Realität des passiv Zweckmässigen äusserliche oder transcendente Zweck des Objekts im ästhetischen Schein des Objekts zu einem innerlichen oder immanenten, indem er sich aus einer realen Beziehung zu einer idealen, aus dem Hinweis auf eine äussere Realität zu dem Hinweis auf die ideale Beziehung zwischen den Vorstellungen zweier Realitäten oder zu einer dem Schein innewohnenden teleologischen Bedeutung verflüchtigt. Was so für den durch den bildenden Künstler abgelösten und für alle Beschauer fixirten ästhetischen Schein gilt, das gilt in ganz gleicher Weise und gleichem Maasse von dem ästhetischen Schein, den der einzelne Beschauer in einem bestimmten Augenblick von seiner sinnlichen Wahrnehmung der Realität ablöst, ohne ihn zu fixiren. Erst dieser als teleologische Bedeutung in den ästhetischen Schein hereingenommene Scheinzweck ist diejenige Gestalt der „teleologischen Ideen“, welche als ein immanenter idealer Gehalt die Schönheit des ästhetischen Scheins bedingen kann; er ist aber eben auch nichts andres als das Logische am Zweck abgelöst vom Unlogischen an demselben.*)

f. Das passiv Zweckmässige im Ohrenschein.

Wir haben bisher das „passiv Zweckmässige“ immer nur im Gebiete des Augenscheins erörtert; es entsteht die Frage, ob es ein solches auch im Gebiete des Ohrenscheins giebt. Lässt sich in dem letzteren ein Analogon von Wohnräumen, Geräthen und Werkzeugen aufzeigen, Kammern und Säle, in denen der Geist sich wohnlich einrichtet, Geräthe, in die er seinen Inhalt zur Aufbewahrung und künftigen weiteren Verwendung ergiesst, und Werkzeuge, durch welche er sich seine Arbeit nicht nur erleichtert, sondern in der Hauptsache geradezu erst ermöglicht? In der That giebt es ein solches Analogon; es ist die Sprache.

Auch die Sprache ist wesentlich ein Produkt des in das Menschheitsleben hinein sich erstreckenden Naturbildungstriebes, ebenso wie die hellenischen Vasen und Schalen u. s. w.; sie ist als Produkt etwas Zweckmässiges und doch nur etwas passiv-Zweckmässiges, das zur Erfüllung seines Zweckes nur dient, insofern es passiv vom Geiste zu diesem Dienste gebraucht wird, und auch dann noch fortfährt, etwas Zweckmässiges zu sein, wenn es als todte Sprache aufhört gebraucht zu werden. Als Produkt, d. h. als Summe der dem Gebrauch zur Verfügung gestellten und für denselben hergerichteten Formen ist jede Sprache zwar Organ des Geistes, aber an sich etwas Todtes, auch wenn sie noch lebende Sprache ist; denn nur im Augenblick des Sprechens wird dem Todten ein Scheinleben eingehaucht, das sofort

*) Man kann hieraus ersehen, dass die Kantsche Formel für die Schönheit als „Zweckmässigkeit ohne Zweck“ wohl einer Deutung fähig ist, die ihr für die Stufe des teleologisch Schönen einen guten Sinn giebt, nämlich der einer rein idealen Scheinzweckmässigkeit der Formbildung ohne realen Zweck (d. h. ohne Befähigung des unrealen scheinhaften Formgebildes, diesem Zwecke als einem realen zu dienen). An diesen Sinn hat aber Kant nicht von ferne gedacht, wie seine Erläuterungen beweisen.

mit Beendigung der Rede wieder in seine todte Passivität zurücksinkt. Als Produkt eines übergreifenden Naturbildungstriebes, als ein naturwüchsiges Organ des Geistes steht die Sprache dem lebendig Organischen, d. h. dem Organismus näher als irgend etwas andres passiv Zweckmässiges und man redet deshalb auch wohl von dem Organismus der Sprache, obwohl diess ungenau ist, und man nur von der durchgehenden passiven Teleologie des Organs der Sprache reden sollte. Ein Organismus im eigentlichen Sinne ist weder die Geistessprache oder Wortsprache, noch die Gemüthssprache oder Tonsprache.

Die Geberdensprache kann nur da als dritte angereiht werden, wo sie zum wirklichen Organ des Geistes entwickelt ist, wie etwa in der Taubstummensprache; indess die volle Selbstständigkeit, wie Wort- und Tonsprache sie gegen einander behaupten, fehlt dieser konventionellen Geberdensprache doch, welche genöthigt ist, bei der Wortsprache Anleihen zu machen, um den Bedürfnissen des Geistes zu genügen. Die Tonsprache dagegen darf mit ihrem kunstvoll durchgebildeten System der Orthographie, Grammatik und Syntax wohl als ein der Wortsprache ebenbürtiges Organ des Geistes bezeichnet werden, wenn auch die Bestimmtheit ihres Ausdruckvermögens auf einem ganz andern Gebiete liegt. Die allmähliche Ausbildung der Tonarten, der Harmonielehre, der Kompositionsformen u. s. w. im Laufe der Musikgeschichte sind die Herstellung von ebensoviel ineinander greifenden Werkzeugen zur bestimmten Versinnlichung von Gemüthsbewegungen, die in Worten nur sehr annähernd auszudrücken sind.

Es fragt sich nun weiter, ob die passive Zweckmässigkeit dieser Organe des Geistes dazu berechtigt, von einer Schönheit derselben zu reden. Man kann diese Frage bejahen oder verneinen, je nachdem man sie versteht. Es macht sich hier nämlich ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Augenschein und Ohrenschein geltend, der darin liegt, dass ersterer dauernd den Gesammteindruck des Objekts darbietet, letzterer aber immer nur ein Stück desselben, so dass schliesslich der Gesammteindruck Sache der im Fluge rekapitulirenden Erinnerung an das Gehörte bleibt. Jede Sprache gleicht einem kolossalen Gebäude, für dessen simultane Auffassung es keinen Standpunkt giebt, und das daher immer nur stückweise betrachtet und in der Erinnerung rekomponirt werden kann. Selbst der beste Kenner einer Sprache kennt niemals deren ganzen Wortschatz und alle Feinheiten ihrer sprachlichen Wendungen. Dazu kommt aber zweitens, dass es zwar eine theoretische Art giebt, eine Sprache als todtes Organ durch Studien kennen zu lernen, dass diese aber nicht zur ästhetischen Auffassung führt, dass vielmehr zu einer solchen die bruchstückweise Wiederverlebendigung der Sprache durch den Ohrenschein der Rede unerlässlich ist. Bei dieser hört man aber wiederum nicht nur blosse Bruchstücke der Sprache, sondern erhält diese obenein nicht mehr als Sprachbruchstücke, sondern als blosse sprachliche Form eines ihr immanenten konkreten Vorstellungsgehalts, der als solcher, sofern er übersetzbar ist, mit der Sprache nichts zu thun hat.

Man darf also einerseits nicht bei der blossen sinnlichen Annehmlichkeit oder mathematischen Gefälligkeit des Sprachklanges stehen bleiben, sondern muss, um die Schönheit der sprachlichen Zweckmässigkeit zu empfinden, in den Sinn der Worte, Redetheile, Satzgliederungen u. s. w. eingehen; andrerseits darf man doch nicht bis zu dem konkreten Inhalt der Rede fortgehen, sondern muss von diesem abstrahiren und nur bei der Schönheit der sprachlichen Ausdrucksform für diesen konkreten Inhalt stehen bleiben. Anders ausgedrückt: man kann den sinnlichen Augenschein eines passiv Zweckmässigen sich vorführen, ohne dass dasselbe passiv funktionirt, den sinnlichen Ohrenschein der Sprache hingegen nicht; man hat bei letzterer nur die Wahl zwischen einer abstrakten theoretischen Betrachtung des Organs als solchen ohne sinnliche Anschaulichkeit, und einer sinnlichen Auffassung als blosser Form eines konkreten Gehalts, welcher erst das Organ funktioniren lässt. Darum ist der ästhetische Schein von ersterem verhältnissmässig leicht zu abstrahiren, wie die Nachbildung durch Malerei erhärtet; von letzterem aber kann man den ästhetischen Schein gar nicht als selbstständiges Objekt herauspräpariren, sondern muss sich damit begnügen, ihn im sprachlichen Funktioniren des Geistes zu erfassen.

Das passiv Zweckmässige des Augenscheins hat die Befähigung zu selbstständiger Existenz als ästhetisches Objekt, dasjenige des Ohrenscheins ist nur als aufgehobenes Moment oder integrirender Bestandtheil am aktiv Zweckmässigen oder lebendig Schönen zu finden. Das erstere kann darum auch gegenständliche Grundlage eines selbstständigen Kunstzweiges werden (Architekturmalerei); das letztere kann nur mit und in dem lebendig Schönen der Natur oder der zeitlichen Künste genossen werden, innerhalb deren es sich den Formbildungsprincipien höherer Ordnung gegenüber als ein relativ Formalschönes verhält. Wenn die Schönheit der Wortsprache theils an den Dichtwerken, theils an dem Naturschönen der lebendigen Wechselrede im praktischen Leben als formaler Bestandtheil genossen werden kann, so die Schönheit des Organs der Tonsprache ausschliesslich als formaler Bestandtheil von musikalischen Kunstwerken. Die Schönheit der sichtbaren Geräthe, Werkzeuge und Baulichkeiten kann abgesehen davon, dass sie als selbstständige aufgefasst werden kann, ebenfalls als relativ formalschöner Bestandtheil eingehen in das lebendig Schöne der funktionirenden Menschen, z. B. in das Gesammtbild einer Werkstatt oder in die ästhetische Physiognomie eines Dorfes oder einer Stadt, oder in Bildwerke, Gemälde oder mimische Kunstwerke, welche funktionirende Menschen darstellen. In allen solchen Fällen wird das passiv Zweckmässige sich zu dem aktiv Zweckmässigen oder lebendig Schönen wie Formalschönes zu inhaltlich Schönem verhalten, also diesen höheren Stufen der Idee gegenüber ebensosehr ein relativ Formalschönes sein, wie es den niederen Stufen der Idee gegenüber als inhaltlich Schönes auftritt.

5. Das Formalschöne vierter Ordnung oder das Lebendige.

a. Die organische Konstitution und Konstruktion.

Das Lebendige im Sinne der Aesthetik ist definirt als das aktiv Zweckmässige; man könnte es auch das lebendige Organische nennen im Gegensatz zu den todten Organen, welche das Leben sich als äussere Hülfsmittel zur Befriedigung seiner Bedürfnisse erschafft. Leben ist nur da, wo Lebensbewegung herrscht, gleichviel ob äusserlich sichtbare oder innerlich unsichtbare, molekulare Lebensbewegung; Lebensbewegung im Unterschied von bloss mechanischer Bewegung aber ist aktiv zweckmässige Bewegung, d. h. eine solche, in welcher der Zweck unmittelbar als immanentes treibendes Agens thätig ist, während in der todten mechanischen Bewegung der Zweck nur als äusserer transcendenter auf die Konstruktion und Gesetzmässigkeit und dadurch erst indirekt auf den passiven Bewegungsvorgang Einfluss gewonnen hat. Die grob-anatomische, äusserlich sichtbare Lebensbewegung der Organismen verhält sich zu ihrer molekularen, histologischen Lebensbewegung ähnlich wie im Unorganischen die mechanische Massenbewegung zur Molekularbewegung (Wärme u. s. w.). Die Grundform der äusserlich sichtbaren Lebensbewegung ist die zweckmässige Lokomotion oder Ortsveränderung, sei es des Gesammtkörpers, sei es einzelner Theile desselben; die Grundform der molekularen Lebensbewegung ist die Ernährung der Zelle und ihrer Formelemente mit ihrer zweiseitigen Funktion als zweckmässige Auswahl der zusagenden Stoffe aus der umgebenden Nährflüssigkeit und als zweckmässige Ausscheidung der im Lebensprocess verbrauchten Stoffe. Die zweckmässige Lokomotion ist allgemein ausgedrückt zweckmässige Reflexreaktion des Organismus auf die ihn treffenden Reize durch Umsatz von aufgespeicherter Spannkraft in lebendige Kraft. So lange der Reflex durch ein Centralorgan bedingt ist, welches zu einfach konstruirt ist, um mehr als die eine vorgezeichnete Reaktionsweise neben der Reizempfindung in's Bewusstsein treten zu lassen, nennt man die Bewegung unwillkürlich; sobald der Reflex durch ein Centrum hindurchgegangen ist, in welchem er sich zur Reflexion, d. h. zur Auswahl unter den Vorstellungen verschiedener möglicher Reaktionen, potenzirt hat, heisst der Reiz Motiv und die Reaktion willkürliche Bewegung.

Die gleichviel ob unwillkürliche oder willkürliche Bewegung wirkt selbst wieder als Reiz auf die Ernährungsfunktion der Zellen oder Formelemente, welche die Bewegungsorgane zusammensetzen; so wird die Länge eines Muskels durch erhöhte Ausschlagsweite oft wiederkehrender Bewegung, die Dicke desselben durch erhöhte Kraftentwickelung bei gleichbleibender Ausschlagsweite vergrössert, indem neue Formelemente sich zwischen die bestehenden im ersteren Falle nach der Längendimension, im letzteren Falle nach der Breite und Dicke einlagern. Diese Neubildungen erfolgen selbst wieder durch modificirte Molekularlebensbewegungen, durch eine Veränderung der Ernährungsfunktion in den Formelementen, welche als zweckmässiger Reflex auf Grund des lokomotorischen Funktionsreizes zu bezeichnen

ist. Diess ist aber nur Ein Beispiel von reflektorisch zweckmässiger Aenderung der Ernährungsvorgänge auf Grund herzutretender Reize; die Reihe derselben ist so unerschöpflich wie das Leben selbst. Als weitere Beispiele will ich nur noch anführen den Ersatz verlorener Glieder bei niederen Thieren und die Wundheilungsvorgänge im Pflanzen- und Thierreich, ferner die Reaktionen auf krankhafte Reize (Schmarotzer, Bakterieninfektion), welche allerdings nur noch theilweise zu den zweckmässigen Lebensbewegungen gehören, nämlich insoweit, als die Reaktion zur Ueberwindung des Insults oder doch zur Verringerung seiner Schädlichkeit zu führen geeignet ist, anderntheils aber bloss noch mechanische Zerstörungen oder chemische Degenerationen des Lebensprocesses genannt werden können, insofern sie den natürlichen Eintritt des Todes beschleunigen.

Die unwillkürlichen und willkürlichen Bewegungen sind als äusserlich sichtbare unmittelbarer Gegenstand der ästhetischen Auffassung und liefern derselben Beispiele der zweckmässigen Aktivität oder des aktiv funktionell Zweckmässigen; die molekularen Lebensbewegungen der Ernährung liegen ausserhalb des ästhetischen Scheins, soweit sie Funktion sind, fallen aber doch mit ihren zweckmässigen Resultaten theilweise in denselben hinein. Die Rückwirkung der lokomotorischen Funktionen auf die Konstitution des Organismus, bei welcher die reflektorische Modifikation der Ernährung als Vermittelung wirkt, drückt sich besonders in der Dicke und Länge der Muskeln und in der Länge der Sehnen und Gelenkbänder aus; von diesen fällt in der Hauptsache nur die Dicke der Muskeln als solche in's Auge, während die Länge der Muskeln, Sehnen und Bänder nur durch ihre Ermöglichung weitausgreifender Gliederbewegungen, d. h. durch die Biegsamkeit und Geschmeidigkeit des Körpers zu Tage tritt, wie die Dicke der Muskeln nebenbei durch das Maass der Kraftentfaltung.

Die Zweckmässigkeit der nutritiven Funktionen fällt durch ihr Resultat in zwiefacher Hinsicht in's Auge: erstens durch die Konstitution und zweitens durch die Konstruktion des Organismus. Unter der Konstitution verstehe ich hierbei den ganzen körperlichen Habitus, das Saftstrotzende oder Dürftige, das Frische oder Welke, das Erethische oder Torpide, das Blutkräftige oder Chlorotische, das Kraftüberschüssige oder Schwächliche, das Widerstandsfähige oder Ohnmächtige der Gesammterscheinung, wie sie sich durch eine Menge theils instinktiv verständlicher, theils durch Erfahrung in ihrer Bedeutung verständlicher gewordener Kennzeichen verräth. Unter der Konstruktion hingegen verstehe ich das architektonische Grundgerüst des Organismus, z. B. bei den Wirbelthieren die Eintheilung in Kopf, Rumpf und Gliedmaassen, in Knochengerüst und Weichtheile und die Vertheilung der verschiedenen Organe und Organsysteme auf diese Abtheilungen. Man kann die Konstitution und Konstruktion des Organismus auch als das physiologisch und anatomisch Zweckmässige unterscheiden; das letztere gewährt dem Individuum die Organe, welche zu aktiv zweckmässigen Funktionen prädestinirt sind, und lässt dadurch den Charakter der besonderen Zwecke, für welche sie brauchbar und bestimmt sind, sinnenfällig in die Erscheinung treten, wogegen das

physiologisch Zweckmässige des Habitus dem Individuum nicht sowohl die Befähigung zu speciellen zweckmässigen Leistungen als vielmehr die allgemeine Befähigung zur höchstmöglichen allseitigen Ausnutzung der anatomischen Zweckmässigkeit verbürgt.

Die physiologische Zweckmässigkeit der Konstitution kann man mit einem Worte als Gesundheit bezeichnen, wenn man diesen Begriff in der ganzen Weite des Umfangs fasst, deren er seinem Begriff nach fähig ist, wogegen es für die anatomische Zweckmässigkeit der Konstruktion des Organismus an einer ebenso zusammenfassenden einheitlichen Bezeichnung fehlt. In beiden drückt sich ein aktiv Zweckmässiges aus, nämlich ein zweckmässiges Resultat selbstschöpferischer Lebensthätigkeit, das selbst wiederum den Ausgangspunkt zweckmässiger Aktivität bildet, und darum müssen sich beide der ästhetischen Auffassung als Versinnlichungen einer immanenten teleologischen Idee darbieten. Wenn also die Symptome der Gesundheit in der Erscheinung: Fülle der Formen ohne vegetative Ueberwucherung des inaktiven Fettes, rothe Wangen, lebhafter Blick, straffe Haltung, gute Zähne u. s. w., ästhetisch gefallen, so gefallen sie als Symptome des aktiv Zweckmässigen im Organismus, d. h. einer ungehemmten, ihre Hindernisse kraftvoll besiegenden Ernährungsthätigkeit, welche das Individuum in einen zu energischer zweckvoller Aktivität geeigneten Zustand versetzt hat. Ebenso wenn der architektonische Bau der Theile und Glieder im Organismus ästhetisch gefällt, so gefällt er als Symptom des im Organismus waltenden aktiv Zweckmässigen, nämlich einer funktionellen histologischen Zweckmässigkeit, deren Immanenz im Ernährungs- und Bildungsprocess zu einer für die funktionellen Zwecke des Individuums geeigneten Einrichtung und Vertheilung der Organe geführt hat.

Der nächste und unmittelbarste Zweck alles Lebendigen oder aktiv Zweckmässigen ist das Leben; diesem einheitlichen Zweck dient sowohl die Konstruktion, als auch die Konstitution, als auch die Funktionen aller Glieder und Theile. So lange das Lebendige sich auf der untersten Stufe des Lebens befindet, scheint es eine einfache, durchweg gleichmässige Masse von organischem Plasma; aber es scheint doch nur so, denn dieses Plasma ist ein poröses Gewebe von konsistenterem Stoff, das mit Stoffen von mehr flüssiger Beschaffenheit vollgesaugt ist (wie ein lockerer Schwamm mit Wasser). Das dichtere Gewebe ist die eigentlich aktive Substanz, während sein Flüssigkeitsgehalt der Summe aller Nähr- und Ausscheidungsflüssigkeiten entspricht und sich mehr passiv verhält. Mit der Herausdifferenzirung von Kern und Hülle tritt die erste wirkliche Gliederung ein; der Kern ist das aktive Centrum, von dem namentlich der Theilungsprocess ausgeht und geleitet wird, während die Hülle oder Membran den Schutz gegen die Aussenwelt übernimmt. Es ist also die Differenzirung behufs Arbeitstheilung für den einen Zweck des Lebens, wodurch das Plasma zur Zelle, die organische lebendige Materie zum Organismus wird, und der weitere Fortgang dieser Differenzirung bei mehrzelligen Lebewesen ist es, wodurch die Gliederung des Organismus in ein System von harmonisch zusammenwirkenden Organen immer reicher und verwickelter wird. Dass jedes dieser Organe und

Glieder dem andern dient, indem es dem Ganzen dient, dass alle in einer Wechselwirkung der Förderung stehen, welche als Ganzes betrachtet doch nur Kooperation für den einen Zweck des Lebens ist, das ist es was das charakteristische Merkmal des Organismus ausmacht, als derjenigen Form, zu welcher die Idee des Lebendigen oder aktiv Zweckmässigen sich nothwendig entfalten muss. Der Organismus als die der Idee des Lebendigen adäquate Form der Verwirklichung muss darum auch ästhetisch befriedigend sein.

Man hat diese Thatsache meistens so ausgedrückt, dass das Schöne sich in der Form des Organismus zeigen, oder kürzer, dass das Schöne Organismus sein müsse. Aber diese Behauptung muss theils unwahr genannt werden, sofern sie zu weit ist, theils unzulänglich, sofern sie zu eng ist. Dass das Schöne Organismus sei, passt nämlich zunächst nur für die Stufen des Schönen vom Lebendigen aufwärts, nicht für die unter ihm stehenden Stufen. Erst wo die zu versinnlichende Idee die Stufe der aktiven Teleologie erreicht hat, kann sie den Organismus als ihre adäquate Versinnlichung fordern; wo sie dagegen auf der Stufe der mathematischen, dynamischen oder passiv teleologischen Idee stehen geblieben ist, würde die Versinnlichung derselben als Organismus ihr garedezu unangemessen sein. Auf der Stufe des passiv Zweckmässigen findet zwar auch ein Zusammenwirken der Theile auf den einen Zweck des Geräths statt, und man spricht deshalb auch wohl davon, dass ein solches Geräth sich einem Organismus analog verhalte und darstelle; aber diese Analogie wird doch niemals Gleichheit, und der Vergleich des Geräths mit einem Organismus darf nie von dem grundwesentlichen Unterschiede zwischen Passivität und Aktivität des Zweckes, des Daseins und der Funktion abstrahiren. Erst diese aktive Wechselwirkung und teleologische Kooperation der Organe, Glieder und Theile macht den Organismus zu dem was er ist, während das todte Geräth in seinem passiven Funktioniren nur eine passive Veranlagung der Glieder und Theile für die passive Kooperation zum Zweck hervortreten lässt. Wenn man auch das mathematisch und dynamisch Gefällige aus dem Gebiete des eigentlichen Schönen in dessen Vorhof verweisen kann, so geht das doch bei dem passiv Zweckmässigen nicht mehr an; man müsste dann schon den Satz: „das Schöne ist Organismus“ in seiner Geltung auf das freie Kunstschöne beschränken, und das unfreie Kunstschöne der Geräthe u. s. w. als blosse Analogie des Organismus behandeln. Bei dieser Theilung wäre aber wieder das unfreie Naturschöne in der organischen Natur vergessen, und es ist daher besser, wenn man von vornherein zugiebt, dass der Satz nur für die Stufen des Schönen vom aktiv Zweckmässigen aufwärts Geltung hat, aber nicht eine allgemeingültige ästhetische Wahrheit ist.

Was aber noch wichtiger ist, das ist der Umstand, dass auch für die Stufen des Schönen, wo der Satz Gültigkeit hat, seine Bedeutung nicht entfernt das Wesen des Schönen zu erschöpfen vermag, sondern ganz ähnlich wie die Definition des Schönen als Einheit des Mannichfaltigen nur eine allgemeine abstrakte Bestimmung heraushebt. Selbst auf der Stufe des aktiv Zweckmässigen, wo die Form des Organismus

sich als Postulat der Entfaltung der Idee zum ersten Mal erhebt, ist diese Form doch weit entfernt, das Formgesetz dieser Stufe des Schönen zu erschöpfen, sondern zeichnet nur die allgemeinsten Umrisse für die Konstruktion und Konstitution vor, lässt aber einen weiten Spielraum für mehr oder minder grosse Vollkommenheit beider offen und berührt die Schönheit der organischen Bewegung nur durch Darbietung der äusseren Bedingungen für ihre Entfaltung. Die Form des Organismus ist nur die allgemeinste unentbehrliche Vorbedingung, die *conditio sine qua non* für das lebendig Schöne, aber sie ist nicht eine Definition ihres Wesens selbst. Insofern die höheren Stufen des Schönen (das Gattungsmässige und Individuelle) die Stufe der Lebendigkeit in sich einschliessen, schliessen sie auch die von dieser gestellte Bedingung, d. h. die Form des Organismus als unentrinnbare Voraussetzung mit ein; aber wenn diese Bedingung schon auf der Stufe des Lebendigen nicht der bestimmende Grund der Schönheit ist, so wird er es noch weniger für die höheren Stufen sein. Ueberall ist es vielmehr die Idee auf der von ihr erreichten Stufe der relativen Konkretion, welche als formbestimmendes Princip wirkt, und nur insofern als das Organismus-Sein eine der abstrakten Bestimmungen bildet, welche dieser Idee anhaften, wird auch das Organismus-Sein als abstrakte Bestimmung der adäquaten Versinnlichung der Idee anhaften müssen. Nur insofern das Organismus-Sein zur adäquaten Versinnlichung der Idee gehört, wird auch das ästhetische Bewusstsein dieses Organismus-Sein als Bedingung der Schönheit hinzustellen berechtigt sein. Wenn sowohl die extensiven Grenzen der Gültigkeit als auch das intensive Gewicht und die Tragweite innerhalb der Gültigkeitsgrenzen einer Bestimmung an dem Maassstabe einer andern Bestimmung gemessen und auf ihrer Waage gewogen werden müssen, so ist es doch wohl klar, dass nicht der ersteren, sondern nur der letzteren Bestimmung eine principielle Bedeutung zukommen kann.

b. Die Schönheit der Bewegung und Haltung.

Da es von der funktionellen Zweckmässigkeit allein die lokomotorische ist, welche unmittelbar in's Auge fällt, und nach welcher wir auch die konstitutive und konstruktive Zweckmässigkeit des Organismus zum grossen Theil beurtheilen, so haben wir vor allem dieser unsre Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Die Lokomotion der Glieder oder Theile des Organismus bezweckt theils eine Veränderung der Stellung oder Lage des Individuums, theils eine Ortsveränderung desselben, theils eine Ortsveränderung der es umgebenden Dinge oder Medien; alle drei Zwecke sind wiederum Mittel für die Befriedigung der Bedürfnisse des Individuums und dienen insbesondere dem Aufsuchen der Nahrung oder der Artgenossen oder dem Herbeiziehen und Verschlingen der ersteren. Die Ortsveränderungen des ganzen Organismus, gleichviel ob sie unwillkürliche oder willkürliche sind, werden um so zweckmässiger ausfallen, je sicherer und stetiger sie dirigirt sind, je gradliniger sie ihrem Ziele zustreben, je weniger sie von der einmal eingeschlagenen Richtung abweichen; die Bewegungen einzelner Glieder oder Theile werden um

so zweckmässiger erscheinen, je unmittelbarer oder auf je weniger Umwegen sie zu dem vorgesetzten Ziele führen. In beiden Fällen ist natürlich die Krummlinigkeit der Bewegung nicht ausgeschlossen, vielmehr geboten, wenn es darauf ankommt, dem Verfolgten den Weg abzuschneiden, oder mit den Greiforganen die Beute zu umspannen und heranzuziehen; aber auch hier wird diejenige Umgehungs- oder Umklammerungskurve den Vorzug verdienen, welche jede überflüssige Abschweifung vermeidet. Stehen zur Erreichung des Zieles nach Maassgabe der Beschaffenheit der Bewegungsorgane verschiedene Wege zur Auswahl, so wird derjenige der zweckmässigste sein, welcher das Ziel mit dem geringsten Aufgebot von Bewegungskraft, also durch eine möglichst geringe Ortsveränderung und durch eine möglichst geringe Intensität von Kraftentfaltung erreicht. Diess tritt besonders bei höheren Organismen von schärferer Gliederung zu Tage, wo die mögliche Zahl von kombinirten Muskelbewegungen, durch welche dieselbe Aufgabe gelöst werden kann, sehr gross wird.

Die Vielfältigkeit der bei jeder Bewegung in Anspruch genommenen Muskeln und die nothwendige Rückenanlehnung derselben an ein komplicirtes System fester Stützpunkte bringt es mit sich, dass gekrümmte und wellenförmige Bewegungen des Endpunkts eines Gliedes eine geringere Kraftanspannung und einen kleineren Aufwand von leitenden Impulsen beanspruchen als das Durchlaufen der gradlinigen Verbindung zwischen zwei gegebenen Punkten, und diess ist der Grund, warum aus dem Gesichtspunkt der aktiven Zweckmässigkeit oder Lebendigkeit uns eine sanft geschwungene Gliedbewegung schöner erscheint als eine gradlinige. Die lebendige Schönheit eines ruhig dasitzenden Menschen kann man schon aus der kleinsten Probe beurtheilen, z. B. wenn man ihn ersucht, einen Gegenstand herzureichen; die aktive Zweckmässigkeit seiner Bewegung bekundet sich in dem sanften leisen Schwung der wellenförmigen Handbewegung, in der richtigen Berechnung der Anfangsrichtung auf das Ziel, in der richtigen Vertheilung von stetiger Anschwellung der Kraft in der grösseren ersten Hälfte der Bewegung und dem stetigen Nachlass derselben in der zweiten kleineren Hälfte derselben, alles wie es der grösstmöglichen Kraftersparniss entspricht. Je grösser die Zahl der bei einer Bewegung betheiligten Muskelgruppen ist, desto schwieriger wird die vollendete Lösung der Aufgabe, desto schöner erscheint aber auch ihr Gelingen; je grösser die Kraftentfaltung der bei der Bewegung am meisten angespannten Muskelgruppen ist, desto schwerer wird es, zwecklose unwillkürliche Mitbewegungen zu vermeiden, welche eine unzulänglich durchgeführte Isolirung der Bewegungsimpulse von einander, also eine unzulängliche Herrschaft des Willens über das Instrument des Körpers erkennen lassen, desto schöner erscheint aber auch die Bewegung (z. B. ein Sprung), wenn sie allen Anforderungen der Zweckmässigkeit entspricht. Personen, die bei der ruhigen Erledigung der wenig anstrengenden Leistungen des täglichen Lebens sich keine merkliche ästhetische Blösse geben, werden oft unschön bis zur Lächerlichkeit durch ihre zwecklosen Nebenbewegungen und durch die unzweckmässige Eckigkeit, Hastigkeit oder Schwerfälligkeit

ihrer Hauptbewegungen, wenn sie zufällig zu besonderen Bewegungsleistungen (Springen, Klettern u. s. w.) genöthigt sind.

Auch die unschöne Bewegung vermag ihren Endzweck zu erreichen; aber die durch und durch zweckmässige Bewegung erreicht ihn nicht bloss, sondern erreicht ihn durch die zweckmässigsten Mittel. Wie man bei der Lösung einer mathematischen Aufgabe von den verschiedenen möglichen Arten richtiger Lösungen die zugleich richtigen und eleganten Lösungen unterscheidet, und unter den eleganten wieder die eleganteste mit besonderem Wohlgefallen betrachtet, so auch bei den Lösungen einer Bewegungsaufgabe. Die bis in das Kleinste vom Zweck durchdrungene Lösung wird auch hier als die eleganteste bewundert; die Eleganz der Bewegung wird auch Grazie genannt. Bei der letzteren Bezeichnung thut man jedenfalls wohl, die nähere Bestimmung „Bewegungs"-Grazie oder „körperliche" Grazie hinzuzufügen, damit diese relativ formale Grazie der aktiven funktionellen Zweckmässigkeit nicht mit der relativ inhaltlichen seelischen Grazie verwechselt werden kann, bei welcher die Grazie nicht bloss in der Wahl der Mittel zum Bewegungszweck, sondern schon in der Wahl des Zweckes liegt, welche durch Gefühle und Gesinnungen bestimmter Art bedingt wird.

Weil es soviel schwerer ist, wirklich anstrengende Bewegungen schön, d. h. völlig zweckmässig, zu vollziehen, eben darum wird auch die Bewegungsschönheit der Gymnastiker, Parforce-Tänzer, Kunstreiter, Seiltänzer u. s. w. so hoch geschätzt. Aber auch schon die gewöhnlichen Leistungen, wenn sie durch ihre regelmässige Wiederkehr zu einer genaueren Beobachtung ihres Ausführungsmodus einladen oder gar zwingen (z. B. das Gehen, Laufen, Schwimmen, Fliegen), lassen durch die tiefere sinnliche Einprägung der sich wiederholenden Gesichtseindrücke eine sehr besimmte ästhetische Empfindung zurück, je nachdem der Zweck der Thätigkeit das allein herrschende Formbildungsprincip der Bewegungen ist, oder nur zur unvollständigen und unzulänglichen Bestimmung der Bewegungsform gelangt ist. So ist z. B. der stossende Trab eines Pferdes, auch ganz abgesehen von der Unbequemlichkeit für den Reiter, schon darum hässlich, weil der Schwerpunkt des Pferdes bei jedem Schritt mehr gehoben und gesenkt wird, als für den Wechsel der Beine nöthig ist, weil also Arbeit vergeudet wird. Ebenso ist der watschelnde Gang eines Menschen oder das zu weite Schleudern der Beine unschön, weil die seitlichen Schwerpunktsverrückungen des Körpers das für den Wechsel der Beine nothwendige Maass überschreiten, beziehungsweise weil die Schwerpunktsverschiebung des ausschreitenden Beins nach vorn das zur Gewinnung des neuen Trittes erforderliche Maass überschreitet und durch Zurückfallen wieder berichtigt werden muss; es wird auch hier in beiden Fällen Kraft auf ein zweckloses Uebermaass der Bewegung verschwendet.

Von hervorragender Bedeutung für den Gesichtspunkt des lebendig Schönen der Bewegung ist auch die ruhige Haltung des Körpers, insofern dieselbe nicht unter völliger Erschlaffung der Muskeln (wie beim ausgestreckt liegenden Schläfer), sondern durch eine Kombination

von verschiedenen aktiven Spannungsgraden bestimmter Muskelgruppen zu Stande kommt. Jede Art der Unterstützung (Stehen, Sitzen, Reiten, Lehnen, Liegen u. s. w.) erfordert eine andre Kombination von Muskelspannungen, um bei einer mindestgrossen Gesammtspannung das Körpergleichgewicht in der gegebenen Stellung zu sichern. Bei der graziösen Haltung tritt die Bewegung von der Aktualität in die Potentialität zurück und an Stelle der Ortsveränderung der Gliedmaassen oder des ganzen Körpers tritt ein System von inneren Druck- und Zuglinien, ein Gleichgewicht von Muskelspannungen, das aus der Stellung der Gliedmaassen und Körpertheile gegen einander und aus dem Schwellungsgrade der verschiedenen Muskeln erkennbar wird. Die Grazie der Haltung verhält sich demnach zur Grazie der Bewegung auf der Stufe des lebendig Schönen wie das statische Gleichgewicht der Druck- und Zugkräfte (z. B. der Schwere und Festigkeit) sich zu dem mechanischen Bewegungsmoment der Körper auf der Stufe des dynamisch Gefälligen verhält. Man kann die Grazie der Haltung als eine latente Grazie der Bewegung bezeichnen, insofern sie einerseits sich als Resultat vorangegangener graziöser Gliederbewegungen darstellt und diese noch in sich durchscheinen lässt, und andrerseits Bürgschaft dafür leistet, dass auch der Uebergang zu künftigen neuen Bewegungen sich in graziöser Weise vollziehen werde. Deshalb scheint es statthaft, unter Bewegungsgrazie im weiteren Sinne auch die Grazie der latenten Bewegung oder ruhenden Haltung zu befassen. Die Grazie der vorangegangenen Bewegungen scheint auch in der graziösen Haltung des spannungslos hingegossenen Schläfers noch hindurch; diese objektiv begründete Grazie ist wohl zu unterscheiden einerseits von der subjektiv hineingetragenen Grazie der Umrisse, insofern dieselbe die ideellen Bewegungen des sie verfolgenden Blicks oder der sie entlang fahrenden Hand in graziöser Weise erleichtert, und andrerseits von der etwaigen seelischen Anmuth des Schläfers, welche in seiner Gestalt und Haltung zum Ausdruck gelangt.

Die Trägheit, welche bei ungraziöser Haltung die rechtzeitige Spannung bestimmter einzelner Muskeln unterlässt, wird mit der Nöthigung zu einer viel stärkeren Gesammtanspannung bestraft; aber die schlechte Gewohnheit stärkt zuletzt die unrichtig zur Anwendung gelangten Muskeln so, und schwächt die eigentlich zur Gleichgewichtserhaltung geeigneten Muskeln so, dass dem falsch gewöhnten Individuum die rationelle Haltung weit unbequemer scheint als seine irrationelle. Wird dann aber ein Zwang auf das Individuum geübt, der die falsche Einübung paralysirt, indem er die Dressur zur rationellen Haltung an ihre Stelle setzt, so erkennt dasselbe nach vollendeter Dressur an, dass die neu erlernte Haltung die zweckmässigere, weil kraftsparendere, ist. Von dieser Art ist z. B. die Dressur der Rekruten zu einer rationellen Körperhaltung und Gangart bei ihrer militärischen Ausbildung, bei welcher nur in Straffheit und Gradlinigkeit weiter gegangen wird, als mit allgemeinen ästhetischen Rücksichten vereinbar ist; dieses Uebermaass aber hat theils den Zweck, ein Gegengewicht gegen das spätere wieder Hervortreten der schlechten Lebensgewohnheiten zu bieten, theils den andern, diejenige Körperhaltung und Muskelspannung

sicher zu stellen, bei welcher die subjektive Zeit der Umsetzung eines gehörten Befehls in Ausführung zum Minimum wird. Wer namentlich den letzteren Zweck durchschaut, wird auch von der militärischen Straffheit der Haltung einen positiven ästhetischen Eindruck erhalten, weil er intuitiv fühlt, dass sie die ruhende Grundlage für die militärische Rapidität und Schneidigkeit der aus ihr hervorplatzenden Bewegung ist. Die militärische Haltung verhält sich zur bürgerlichen wie die auf den Befehl gespannte Aufmerksamkeit sich zur achtlosen Passivität des augenblicklich unbeschäftigten Bewusstseins verhält; die Spannung der Aufmerksamkeit ist in ihr gleichsam in jedes Glied und jeden Muskel des Körpers ergossen, so dass der auftauchende Bewegungsimpuls schon lauter halbgespannte Muskeln vorfindet.

Dieser Zustand scheint demjenigen der möglichst geringen Kraftanspannung zu widersprechen, aber er scheint es doch nur; denn er verhält sich zu dem der blossen Passivität wie die Haltung eines schlagfertigen stehenden Heeres in Friedenszeit zu einer blossen Volksmiliz, die auch billiger zu sein scheint, und sich in der Stunde ernster Prüfung als sehr viel kostspieliger herausstellt. Wer die Kraftersparniss durch das stehende Heer für ein von Feinden umgebenes Volk nicht einsieht und zugiebt, der wird auch die Zweckmässigkeit der militärischen Schneidigkeit im Individuum und die Straffheit der militärischen Haltung nicht als zweckmässig anerkennen, und man muss ja einräumen, dass ihre Zweckmässigkeit nur relativ ist, d. h. für Verhältnisse gilt, die selbst als ein Uebel zu betrachten sind. Aber dieses Uebel, die stete Bedrohung durch Feinde ist ein solches, das mehr oder minder gemeinsames Loos aller Völker und Zeiten ist, und darum wird auch die Straffheit der Haltung und die Schneidigkeit der Bewegung den Völkern und Individuen im Kampf um's Dasein immer einen gewissen Vorsprung verleihen. Die ästhetische Betrachtung kann nur soviel mit Recht fordern, dass diese Straffheit der Haltung nicht in Situationen übertragen werde, in welchen es sich um behagliches Ausruhen und gesicherten Genuss handelt. Ausserdem ist anzuerkennen, dass der Besitz einer vollkommenen Sicherheit in der möglichsten Rapidität des Ueberganges vom Motiv zur That, eine absolute Geistesgegenwart und Willensgegenwart im Organismus auch ohne die militärische Straffheit der Haltung sowohl praktisch wie ästhetisch das Höhere der letzteren ist; aber nur wenige glücklich veranlagte Naturen bringen dieselbe als erbliche Disposition mit auf die Welt und die Mehrzahl muss sie erst in der Schule einer strammen militärischen Disciplin erwerben. Dabei glückt es nur Wenigen, sich die so erworbenen Eigenschaften zu bewahren, wenn sie die Mittel, durch welche sie dieselben erworben haben, als überflüssig gewordene ablegen.

c. Die teleologische Grundlage des Princips des kleinsten Kraftmaasses.

Dieses Beispiel war sehr geeignet, um zu zeigen, dass es niemals das Minimum der Kraftanspannung als solches sein kann, welches ästhetisch gefällt, sondern nur dasjenige Minimum, welches genügt,

um die Erreichung des die Situation beherrschenden Zweckes sicher zu stellen. Zwecke, die eine gar zu geringe Kraftentfaltung erfordern, sind ebendadurch kein Gegenstand für das lebendig Schöne, dessen Eindruck erst bei einem gewissen augenfälligen Maasse von Kraftentfaltung beginnt und mit demselben sich steigert. Wichtiger als die blosse Intensität der aufgewendeten Kraft ist überhaupt die Art ihrer Aufwendung, welche zwar theilweise aber nicht ausschliesslich durch die Rücksicht auf ein Minimum von Gesammtleistung unter Wahrung der Zweckerfüllung bedingt ist. Weit missfälliger als das zwecklose Zuviel der Kraftentfaltung ist das zweckwidrige Zuwenig. Der täppische Recke Siegfried, der mit seinem Probeschlag den Ambos in den Grund schlägt, gewinnt uns nur ein behagliches Lächeln ab, weil er uns ahnen lässt, was dieser jugendliche Kraftüberschwang leisten wird, wenn er in die Bahn der Heldenthaten geleitet werden wird; aber der schlaffe Schwächling, der dreimal ausholen muss, ehe er das fällt, was auf einen Hieb hätte fallen sollen, missfällt unbedingt. Die übermässige Kraftentfaltung erreicht ihr Ziel auch (wenigstens in der Regel), während die untermässige es verfehlt. Es kann also gar nicht so sehr die absolute Unzweckmässigkeit für den vorgesetzten Zweck sein, was uns an der übermässigen Kraftentfaltung missfällt, sondern nur einerseits die Unproportionalität von Zweck und Mittel, welche unter den Begriff des mathematisch und dynamisch Missfälligen gehören würde, und andrerseits die zwecklose Kraftvergeudung, welche entweder den Handelnden schwächt und seine für andre Zwecke verfügbare und unentbehrliche Kraft schmälert, oder aber, wenn er überschüssige Kraft besitzt und sie austoben möchte, doch Spiel und Ernst in verwirrender Weise mischt. In der Regel hat der Mensch oder das Thier es recht nöthig, mit seinen Kräften hauszuhalten, um allen Aufgaben gewachsen zu bleiben, und nirgends mehr zu verausgaben, als unbedingt nöthig ist. Unter Umständen, namentlich in der Jugend oder in arbeitsfreien Festtagen, sucht die überschüssige Kraft einen Ausweg im Spiel, das entweder fingirten Zwecken dient, oder auch bloss den Zweck der Uebung der Kraft und Geschicklichkeit verfolgt. Dieses Spiel darf sich aber in den Ernst des Lebens nicht einmengen; denn im ernsten Ringen der Arbeit oder des Kampfes muss auch der Kraftbegabteste dessen eingedenk bleiben, dass es werthvoller ist, die verausgabte Kraft auf reelle Mehrleistungen zu verwenden, als sie theilweise auf Athletenstückchen und Schwabenstreiche zu vergeuden. Weil die reinliche Sonderung von Spiel und Ernst im Leben Gebot der Zweckmässigkeit ist, darum ist sie auch ästhetische Forderung aus dem Gesichtspunkt des aktiv Zweckmässigen.

Sieht man von der Thatsache einer begrenzten Gesammtleistung des Individuums und von der teleologischen Rücksicht auf die wünschenswerthe Ersparniss von Individualkraft für die Gesammtheit der übrig bleibenden Lebensaufgaben ab, so ist schlechthin unerfindlich, welchen ästhetischen Werth das Minimum von Kraftaufwand für eine bestimmte Leistung sollte beanspruchen können; denn die wachsende mathematische Missfälligkeit einer überflüssig grossen

Kraftentfaltung wird durch die wachsende dynamische Gefälligkeit der Grösse der Kraftentfaltung mindestens aufgewogen. Es lässt sich begreifen, dass das Princip des minimalen Kraftaufwandes auch in dem passiv Zweckmässigen eine Rolle spielt, insofern die Ersparung unnützer Kraftentfaltung in den Werken zugleich eine solche in ihrer Herstellung bedeutet, also z. B. die dünneren Säulen mit geringerer Mühe zu erbauen sind als dickere, und die dünnere Wandung des bauchigen Thongefässes werthvollen Stoff zur Formung eines zweiten Gefässes übrig lässt. Es lässt sich auch begreifen, dass dieser Gesichtspunkt der Gefälligkeit des minimalen Kraftaufwandes für die Anschauung maassgebend wird, ohne dass auf den Kraftaufwand der Herstellung der Werke durch Menschenarbeit reflektirt wird, wofern die Lebendigkeit in das todte Zweckmässige durch Projektion ästhetischer Scheingefühle leihend hineingetragen wird. Es lässt sich endlich verstehen, dass dieses Hineinlegen der Lebendigkeit auch in das dynamisch Gefällige den Gesichtspunkt des minimalen Kraftaufwandes übertragen kann, obwohl dasselbe bloss mechanischen Gesetzen gehorcht und mit keiner Zweckmässigkeit für den gegebenen Fall etwas zu thun hat. Immer ist es allein und ausschliesslich der teleologische Gesichtspunkt und dessen Rücksichtnahme auf die gesammte Leistungsfähigkeit des Individuums, welcher die Anwendbarkeit des Princips des minimalen Kraftaufwandes erst ermöglicht, gleichviel, ob seine Anwendung im besonderen Falle objektiv begründet oder nur subjektiv vorausgesetzt und durch leihende Uebertragung untergeschoben ist.

Wenn man aber weiter in Erwägung zieht, dass die Atomkräfte sich wirklich so verhalten, dass in einem in Gleichgewicht befindlichen System von Kraftpunkten jede eingreifende Störung ein solches Endergebniss zur Folge hat, dass die Summe der im System entfalteten Aktionskräfte bei den wirklich vollzogenen Bewegungen ein Minimum ist,*) so kann man diese reale Geltung des Princips des minimalen Kraftaufwandes für das Gebiet der Atomkräfte nur noch so erklären, dass die scheinbar mechanischen Bewegungsgesetze in der That aus einem individuell teleologischen Verhalten der Kraftcentra entspringen.**) Gilt dieser Satz strenggenommen auch nur für die

*) Dieses Gesetz der geringsten Aktion wurde zuerst i. J. 1679 von Fermat aufgestellt, dann von Maupertuis in ungenauer Gestalt formulirt und mit unhaltbaren Beispielen begründet, von Lagrange auf seine richtige Fassung gebracht und mathematisch allgemein bewiesen, von Hamilton und C. G. J. Jacobi mathematisch umgeformt und brauchbarer gemacht und endlich von Helmholtz aus einem Grundgesetz der reinen Mechanik durch Ausdehnung auf alle Zweige der Physik zum Range eines allgemeinen physikalischen Grundgesetzes erhoben, von dem beiläufig bemerkt auch das Gesetz der Konstanz der Energie nur ein Specialfall ist. Helmholtz giebt dem Gesetze folgende Fassung: „Der für gleiche Zeitelemente berechnete Mittelwerth des kinetischen Potentials ist auf dem wirklichen Wege des Systems ein Minimum (beziehlich für längere Strecken ein Grenzwerth) im Vergleich mit allen andern benachbarten Wegen, die in gleicher Zeit aus der Anfangslage in die Endlage führen“ (Journal f. d. reine und angewandte Mathematik 1886 Bd. 100 Heft 2 S. 139 in einer Abhandlung von Helmholtz „Ueber die physikalische Bedeutung des Princips der kleinsten Wirkung“).

**) Die abstrakt mathematische Deduktion des fraglichen mechanischen Gesetzes geht nur von der Voraussetzung aus, dass die Kraftcentra sich logisch,

letzten Kraftcentra oder die Uratome, aus denen die chemischen Elementaratome zusammengesetzt sind, so genügt seine Wahrheit für diese doch schon zum Beweise, dass es dem instinktiven leihenden Hineintragen der teleologischen Gesichtspunkte in das sogenannte mechanische Gebiet keineswegs an einer tiefsten realen Grundlage fehlt. Das Abstrakte scheint für unser abstrakt diskursives Denken der Grund des Konkreten zu sein; aber diess scheint doch nur so, weil wir der Logicität der ausgelösten einfacheren Bestandtheile und Beziehungen leichter auf die Spur zu kommen und leichter ihrer Fährte zu folgen vermögen, als der Logicität des komplicirteren Konkreten, an welchem dieselben haften. In der Wirklichkeit ist, wie schon Weisse treffend beleuchtet hat, allemal das Konkrete der Grund des Abstrakten, weil, wie schon Aristoteles wusste, das Ganze früher ist als die Theile. So sind auch die höheren Stufen der logischen Idee der Grund für die niederen, nicht umgekehrt, wie der abstrakte Rationalismus wähnt; so ist insbesondre die Teleologie der Grund der bestimmten Beschaffenheit der mechanischen Gesetze und der Qualitäten der letzten Bestandtheile der Materie. Denn das Organische ist der bestimmende Grund für die Beschaffenheit des Unorganischen, und die mechanischen Gesetze entwickeln sich aus der immanenten individuellen Teleologie des Verhaltens der Atome nach Maassgabe ihrer psychologischen Grundbeschaffenheit.

d. Das Lebendige im Verhältniss zu den niederen Stufen des Formalschönen.

Dieses logische Verhältniss der verschiedenen Stufen der Idee zu einander liefert denn auch die allgemeinste Erklärung für die Thatsache, dass die vollständige lückenlose Durchbildung der Form nach einem höheren Formgesetz, z. B. des aktiv Zweckmässigen, auf Schritt und Tritt die grössere oder geringere Befriedigung der Ansprüche niederer Formgesetze mit sich führt. Das aktiv Zweckmässige oder lebendig Schöne der Körper- oder Gliederbewegungen entrollt zugleich den Anblick des dynamisch Gefälligen und erhebt das letztere gleichsam von der Stufe der unorganischen auf diejenige der organischen Kraftäusserung; zugleich producirt es aber auch mathematich gefällige Linien, unter denen die mannichfach modificirte Wellenlinie und Schlangenlinie, wie Hogarth mit Recht bemerkt hat, eine Hauptrolle spielen. Bei keiner Thätigkeit hat die lebendige Schönheit der Bewegungen bessere Gelegenheit zur Entfaltung als bei derjenigen, welche

---

nicht von derjenigen, dass sie sich teleologisch verhalten; demgemäss gelangt sie aber auch nur dahin, zu beweisen, dass die Summe der Aktionskräfte in einem System unter den von aussen angeregten Bewegungen entweder ein Minimum oder ein Maximum sein müsse (Lagrange, Mécan. anal. Tom. I, Dynamique Sect. III). Dass in der Naturwirklichkeit nur der Fall des Minimums und nicht der des Maximums Platz greift, kann die physikalische Mechanik nur als eine empirische Thatsache hinnehmen, die keine mechanische Begründung auf logisch-mathematischem Wege mehr zulässt. Hier tritt dann eben die Metaphysik ergänzend ein mit der Hypothese, dass die Kraftcentra sich nicht bloss logisch, sondern auch teleologisch verhalten und deshalb das Minimum der Leistung vor dem Maximum bevorzugen.

das passiv Zweckmässige funktioniren lässt; der Grund hiervon liegt darin, dass die passiv zweckmässigen Organe des Geistes erst das Gesammtergebniss der teleologischen Bildungsthätigkeit vervollständigen, also mit den Einrichtungen des Organismus zusammen erst den Gesammtbesitz an Organen des Geistes ausmachen. Der Mensch, der von Natur schlechter bewaffnet und ausgerüstet ist als viele Thiere, steht deshalb auch in mancher Hinsicht in der Schönheit seiner Bewegungen hinter den Thieren zurück, so lange er nackt und bloss, wie er aus der Hand der Natur hervorgegangen, den Wettkampf der Schönheit mit dem Fluge des Adlers, der Schwimmkunst des Tummlers, dem Lauf des Renners, dem Sprung des Tigers aufnehmen will. Sobald er aber das Schwert oder die Axt schwingt, den Speer schleudert, das Ross bändigt oder den Weinkrug erhebt, um die Schale zu füllen und zu kredenzen, da steht er auch an Schönheit der Bewegung hoch über allen thierischen Weltbewerbern.

Das lebendig Schöne der organischen Bewegung tritt erst da wieder zurück, wo mit fortschreitender Kultur der Mensch die unorganischen Kräfte in seinen Dienst zwingt, und Maschinen die Arbeit verrichten lässt, welche er sich selbst bis auf die Leitung der Maschine erspart. Bei dem Bogenschützen sehen wir noch die Muskelkraft des Armes unmittelbar in den abschnellenden Pfeil übergehen; bei dem Armbrustschützen zerfällt die Kraftanhäufung (das Spannen) und die Kraftentfesselung schon in zwei gesonderte Zeitpunkte; bei dem Büchsenschützen sehen wir noch die Entfesselung durch leisen Fingerdruck, während die aufgehäufte Kraft in der fabrikmässig hergestellten Patrone gekauft wird. Der Geist zieht sich also mit dem Kulturfortschritt aus der unmittelbaren zweckmässigen Aktivität der Körperorgane mehr und mehr zurück und legt sich mehr und mehr in die passive Zweckmässigkeit der Werkzeuge und Maschinen; diess ist aber eine für die Schönheit ungünstige Thatsache, nicht nur für die Schönheit des Augenscheins sondern auch für diejenige der Phantasie. Denn nicht nur, dass die Schönheit einer niederen Stufe (des passiv Zweckmässigen) an diejenige einer höheren (des aktiv Zweckmässigen) gesetzt wird, es wird gerade eine solche todte maschinelle Zweckmässigkeit an Stelle der lebendigen Schönheit gesetzt, welche nach unsern obigen Auseinandersetzungen auch innerhalb der Stufe des passiv Zweckmässigen am wenigsten ästhetischen Werth hat.

Wir können hier zu den oben angeführten Gründen für den geringeren ästhetischen Werth der den eigentlichen Arbeitszwecken dienenden Werkzeuge und Maschinen auch noch den weiteren hinzufügen, dass ein passiv Zweckmässiges ästhetisch um so mehr gefällt, je lebhafter sich damit die Vorstellung einer lebendig schönen Bewegung zu seinem eventuellen Gebrauch associirt, und dass diese Associationen bei Maschinen auf ein Minimum herabgesetzt sind. Insbesondere die bildende Kunst und das plastische Epos, in welchen der Augenschein und dessen Phantasiereproduktion die Alleinherrschaft, beziehungsweise das Uebergewicht haben, sind ungleich günstiger gestellt in einer Kulturperiode, wo noch die lebendige Thätigkeit des Individuums selbst für alle Bedürfnisse sorgt und selbst die Herstellung

der Waffen und Geräthe noch durchweg auf der organischen Thätigkeit der Handwerker beruht. Innerhalb der bildenden Kunst ist es wieder die Plastik, welche unter dem Ueberwuchern des passiv Zweckmässigen am meisten leidet, weil sie nicht soviel Vortheil wie die Malerei aus der seelischen Vertiefung des physiognomischen Ausdrucks und der geistigen Verfeinerung des Minenspiels ziehen kann, sondern wesentlich auf die lebendige Schönheit der Körperhaltung und Gliederbewegungen angewiesen bleibt. Die Einschränkung des Gebiets der lebendigen Schönheit der Bewegungen dürfte deshalb allein schon genügen, um den Rückgang der Plastik und der plastischen Epik in der modernen Kunst zu erklären.*)

Das konstruktiv Zweckmässige im Organismus ist zwiefacher Art, sofern es theils schon in dem architektonischen Bauplan oder Grundriss des Organismus, theils in den Modifikationen der in diesem Grundriss schon gegebenen Theile und Glieder zu suchen ist. Wenn alle Säugethiere sieben Halswirbel haben, so zeigt doch der Hals des Elephanten und derjenige der Giraffe eine sehr verschiedene Entwickelung. Ersterer würde auf seinem gedrungenen Körper und zu seinem schweren Kopf keinen langen Hals brauchen können, den er auch, dank seinem langen Rüssel, entbehren kann; die rüssellose Giraffe braucht einen so langen Hals, um das Laub von den Bäumen rupfen und trotz ihrer langen Vorderbeine das Wasser der Flüsse und Lachen schlürfen zu können. Die architektonischen Bestandtheile des Beines sind bei dem kurzbeinigen Schwimmvogel und dem langbeinigen Sumpfvogel ganz dieselben, und die Unterschiede beruhen nur auf Modifikationen desselben Schemas, sind also als zweckmässige „Anpassungen" an die Lebensbedingungen zu betrachten, ohne dass damit die Aktivität des organisirenden Princips bei diesen theils sprungweise, theils allmählich fortschreitenden Anpassungen preisgegeben zu werden braucht. Solche Anpassungen müssen aber Halt machen vor dem architektonischen Grundplan des Organismus, und deshalb kann derselbe auch nicht aus einer generationenlangen Häufung von zweckmässigen Anpassungen erklärt werden. Die Aktivität des organisirenden Princips muss hier diese Hülfe des allmählichen oder staffelweisen Fortschritts durch Anpassung entbehren, und an bestimmten Punkten der organischen Entwickelung mit neuen embryonischen Planveränderungen einsetzen, deren Zweckmässigkeit oft erst in viel späteren phylogenetischen Entwickelungsstadien zu Tage tritt. Dass diese architektonischen Grundrisse trotzdem zweckmässig sind, ist der sicherste Beweis für die aktive Zweckmässigkeit des organischen Bildungsprincips überhaupt, und lässt es relativ gleichgültig erscheinen, dass bei den erwähnten Modifika-

---

*) Hegel hat diesen Umstand richtig bemerkt und die Wahrheit seiner Auseinandersetzungen nur dadurch beeinträchtigt, dass er sie nicht auf Plastik und Epik einschränkte, sondern als allgemeingiltig für alle Kunst hinstellte (Aesth. I 325—330, III 342—346). Kirchmann hat diese Uebertreibung mit Recht durch den Hinweis auf das Wachsthum des geistig Schönen bekämpft, welches die Abnahme des Formschönen überwiege (Aesth. II 121—127); aber er hat nicht beachtet, dass für Plastik und plastische Epik in der That die Einbusse an lebendig Schönem überwiegt.

tionen des feststehenden Bauplans die allmähliche Anpassung an die Lebensbedingungen und das Ueberleben des Passendsten als Beihülfe mitwirkt.

Die ästhetische Auffassung ist daher auch vollständig in ihrem Recht, wenn sie in dem konstruktiv Zweckmässigen des Organismus den architektonischen Grundriss und die speciellen zweckmässigen Modifikationen innerhalb desselben gar nicht von einander sondert, sondern beides zusammen als Funktions-Ergebniss des ihm immanenten aktiv Zweckmässigen nimmt. Wie man dem Geräth die Zweckmässigkeit aller Theile und Glieder für den Gebrauchsfall ansieht, so auch dem Organismus; während aber im Gebrauchsfall das todte Geräth keine lebendige Schönheit entfalten, sondern nur die Entfaltung derselben von Seiten der es brauchenden Person herausfordern kann, so ist das aktiv Zweckmässige im Organismus selbst das Subjekt der lebendigen Schönheit der Bewegung im Falle der Bethätigung und erinnert darum viel unmittelbarer an diese als an den ihm immanenten Zweck. So ist die konstruktive Zweckmässigkeit des Organismus selbst lebendige Schönheit, nicht bloss weil sie das Ergebniss der organischen Selbstthätigkeit des individuellen Lebensprocesses ist, sondern in noch höherem Grade, weil sie das Produkt desselben Lebensprincips ist, das nur auf die Gelegenheit zum aktiven Gebrauch der Organe, d. h. zur Entfaltung der lebendigen Schönheit der Bewegung lauert. Deshalb ist die Schönheit des Organismus selbst dann noch lebendige Schönheit zu nennen, wenn in dem hingegossenen Schläfer kein Muskel mehr die leiseste Spannung verräth, und hört erst dann auf, so genannt werden zu können, wenn das Lebensprincip ihm nicht mehr immanent ist, d. h. wenn der Körper zum Ausscheidungsprodukt des Lebens, zum Leichnam geworden ist.

Die ästhetische Wirkung des konstruktiv Zweckmässigen im Organismus der Pflanzen und Thiere im Einzelnen zu beleuchten, würde hier zu weit führen und muss der Lehre vom Naturschönen überlassen bleiben. Hier ist nur darauf hinzuweisen, dass auch die ruhende Schönheit der lebendigen organischen Form dynamische und mathematische Gefälligkeit umspannt und in denjenigen Theilen des Organismus, die der Hauptsache nach als ein Ausscheidungsprodukt des Lebens erscheinen (wie Hörner, Krallen) und nur passiv funktioniren, sogar an das passiv Zweckmässige anklingt.

Die lebendige Schönheit des Organismus ist darum eine soviel höhere, weil die logische Idee, welche in derselben sich versinnlicht, auf einer soviel höheren Stufe steht als diejenigen Ideen, welche sich in den vorher betrachteten, relativ niedrigeren Stufen des Formalschönen darstellen. Eben darum übt das lebendig Schöne eine Herrschaft über die niederen Stufen aus, und zwingt dieselben, sich seiner Macht zu unterwerfen, und sich Einbussen an der ihnen eigenthümlichen Art der Schönheit gefallen zu lassen, um dem höheren Formbildungsprincip Genüge zu thun. Bis zu einem gewissen Grad ist es dem lebendig Schönen eigen, das dynamisch und mathematisch Gefällige, ja sogar das sinnlich Angenehme von sich aus zu fordern und zu setzen; zum andern Theil erlegt es demselben Umgestaltungen

auf, in denen die Schönheit des niederen Formprincips der überlegenen Schönheit des höheren Formprincips Zugeständnisse machen und grössere oder geringere Opfer bringen muss; zum dritten Theil lässt es demselben einen gewissen Spielraum zu selbstständiger Entfaltung, deren nähere Bestimmtheit für die Zwecke des Lebens gleichgültig ist. Beispiele des ersten Falles sind die ovalen Formen des Gesichts, der Hand und die wellenförmige Konturbildung der aneinanderstossenden Muskeln, — Beispiele des zweiten Falls die Asymmetrie der Profilansicht und die Abweichung der Gliederung sowohl von den einfachen Zahlenverhältnissen, als auch von dem irrationalen Verhältniss des goldenen Schnitts, — Beispiele des dritten Falls die Farbenpracht niederer Seethiere, der Schmetterlinge und Vögel, die formalschöne Durchbildung der menschlichen Ohrmuschel und das Inkarnat der weissen Race.

Es wird keiner Begründung mehr bedürfen, dass das lebendig Schöne dem Formalschönen der niederen Stufen, gleichviel ob letzteres von ihm gefordert, beschränkt oder nur als Beiwerk geduldet wird, als ein inhaltlich Schönes gegenübersteht, wie die Aktivität des Lebens dem todten nach unorganischen Naturgesetzen geformten Stoff, in welche sie sich hineinzubilden hat. Höchstens gegenüber dem passiv Zweckmässigen könnte dieses Verhältniss zweifelhaft scheinen, weil dessen Schönheit doch auch dem Zwecke ihr Dasein verdankt, der in ihr ausgeprägt ist. Aber es ist doch ein grosser Unterschied, ob die Zweckmässigkeit aktiv oder passiv, innerlich oder äusserlich, und ob deren Träger lebendig oder todt, selbstthätig wirksam oder auf das Gebrauchtwerden wartend ist. Der Arm, der den Schild vorhält, die Hand, welche den Krug zum Einschenken erhebt oder den Becher kredenzt, gehen im ästhetischen Schein mit dem gebrauchten Geräth in eine Einheit zusammen, von welcher die lebendige Schönheit des Gliedes und seiner aktiven Funktion und die passive Schönheit des Geräthes die konstituirenden Bestandtheile bilden; in dieser Einheit fällt aber die Funktion ganz auf die Seite des lebendig Schönen, und die Konstruktion des Geräthes, welche dieser Funktion entgegenkommt, erscheint auch für den Sinnenschein ganz zu dem herabgesetzt, was sie wirklich ist, zum dienenden Werkzeug des Lebendigen und zum Mittel *seiner* Zwecke. Der Zweck ist nicht zweimal, sondern nur einmal da; denn er ist für das passiv Zweckmässige ein äusserer, und dasjenige Aeussere, worin er liegt, ist eben die Funktion des Lebendigen, welcher er immanent ist. So präsentirt sich der Zweck ganz als ausschliessliches Eigenthum des Lebendigen; das lebendig Schöne wird um dieses seines Eigenthums willen zum alleinigen *Inhalt* des ästhetischen Scheins in seiner einheitlichen Totalität von passiv und aktiv Zweckmässigen, und das schöne Geräth sinkt ihm gegenüber zu einer blossen *Form* herab, in welcher, nach welcher oder vermittelst deren es seine Aufgabe in einer ganz bestimmten schönen Art und Weise erfüllt.

Das ästhetische Bewusstsein hungert und dürstet nach Inhalt und zwar nach Inhalt in möglichst bedeutendem Sinne des Worts, d. h. nach Inhalt möglichst hoher Stufe. Wir hatten schon bei der

Betrachtung des mathematisch Gefälligen gesehen, dass es sehr schwer hält, das Hineintragen dynamischer Beziehungen in die einfachsten linearen Formgebilde zu vermeiden; ebenso hatten wir bei der Betrachtung des dynamisch Gefälligen darauf hingedeutet, wie sehr der Mensch dazu geneigt ist, einerseits zufällige Naturprodukte, z. B. Sandsteingebilde oder Tropfsteinformationen, unter dem Gesichtspunkt passiver Zweckmässigkeit, z. B. architektonischer Konstruktion aufzufassen, und andrerseits dynamische Bewegungsprocesse (z. B. Meeresbrandung, Wasserfall, Raketenflug, Schwärmerschwirren) mit geliehenem Leben auszustatten und unter dem sachlich unwahren, aber ästhetisch mehr Befriedigung gewährenden Gesichtspunkt der Lebendigkeit auf sich wirken zu lassen. Diese Neigung zum leihenden Hineintragen eines höheren idealen Gehalts, als der Erscheinung wirklich angehört, wächst in dem Maasse, als in dem ästhetischen Schein Merkmale zu finden sind, welche eine Erinnerung an die eigenthümlichen Erscheinungsformen der höheren Stufen nahe legen und eine äussere Aehnlichkeit mit denselben zu begründen scheinen, wie diess z. B. von der relativen Verselbstständigung von Form und Stoff im Wogenschlag, im Springbrunnen und in der Flamme (S. 125—129) gezeigt worden ist. Es kommt hinzu, dass die naive Anschauung der Thiere, Naturvölker und Kinder an die Wahrheit ihrer unwillkürlichen Hineintragungen glaubt, also alles Bewegte oder Widerstand Leistende auch als ein Lebendiges auffasst, und dass auch der erwachsene gebildete Mensch unter dem atavistischen oder aus seiner Kindheit nachwirkenden Einfluss dieser naiv hylozoistischen Weltanschauung steht. Er braucht nur einmal die Reflexion und die angelernte Bildung für einen Augenblick zu vergessen und mit so unbefangenen naiven Kinderaugen in die Welt zu schauen, wie er selbst es einst als Knabe gethan und wie frühere Geschlechter es ihr Lebelang gethan haben, dann ist ihm auch wieder das Leben die allgemeine Daseinsform und das Todte die Vorspiegelung einer sonderbaren Ausnahme, dann versetzt er sich in eine Anschauungsweise zurück, für welche die lebendige Schönheit des Alls nicht eine subjektive Projektion, sondern die unmittelbarste Wahrheit im realistischen Sinne ist.

Da nun aber das ästhetische Verhalten zum Sinnenschein ein solches ist, welches von der theoretischen und praktischen Auffassung desselben, also auch von allem zu diesen beiden gehörigen reflektirten Bildungswissen abstrahirt, so ist es für diesen atavistischen Rückschlag in die Kindheitsanschauungen der Menschheit die möglichst günstige Geistesverfassung. Je besser dem Künstler diese Rückversetzung gelingt, desto poëtischer sieht er in die Welt; je mehr es dem Beschauer gelingt, diese Rückversetzung mitzumachen, desto inhaltlich schöner wird ihm alles Naturschöne erscheinen, desto besser wird er die im Kunstwerk niedergelegte poëtische Stimmung verstehen. Die nachfolgende theoretische Reflexion mag immerhin diese Rückversetzung als eine Täuschung verurtheilen, — von der ästhetischen Befriedigung, welche sie gewährt, kann dieselbe nichts abhandeln. Die rationalistische Reflexion des Bildungsphilisters ist aber dabei obenein im Unrecht. So gewiss der Hylozoismus wahrer ist als der Materialismus und den letzteren sogar in der modernen Naturwissenschaft zu verdrängen im

Begriff steht, so gewiss ist die ästhetische Verlebendigung der Natur wahrer als ihre mechanistische Ertödtung.

Worin die naive poetische Weltanschauung über die Wahrheit hinausgeht, ist nicht die Verlebendigung der Materie sondern erst die Individualisirung von Massengruppen, denen die innerliche individuelle Einheit fehlt, und die Hineintragung einer seelischen Innerlichkeit und Gefühlsfähigkeit in diese irrig angenommenen Individuen, welche nur in sehr abgeschwächtem Maasse den wirklichen Naturindividuen, d. h. den unwahrnehmbaren dynamischen Atomen zukommt. Aber selbst in diesem Uebergriff liegt eine gewisse Wahrheit angedeutet, nämlich die nicht bloss mechanische sondern ebensowohl teleologische Wechselwirkung des Lebendigen mit seiner natürlichen Umgebung; das Lebendige trägt ebensowohl der natürlichen Umgebung Rechnung, als diese für jenes teleologisch veranlagt ist, und darum ist jedes von beiden der Spiegel des andern und ist auch berechtigt, das andre als Spiegel seiner selbst zu betrachten. So ist die Flora jeder Gegend mit der Beschaffenheit des Bodens, des Klimas und der Witterung in Uebereinstimmung, die Fauna in Harmonie mit der Flora und der Landschaft; so ist der Mensch nach seiner nationalen Besonderheit und seinen Sitten und Lebensgewohnheiten in Harmonie mit der landschaftlichen Umgebung und ihrer Fauna und Flora. Umgekehrt lässt aber auch jede Gegend auf die Pflanzen, Thiere und auf die Volksart schliessen, die man in ihr zu treffen erwarten darf, und wie Pflanzen, Thiere und Menschen in ihrer Lebensthätigkeit und Stimmung von der umgebenden Natur, von Licht und Sonne, von Bewölkung und Witterung, und nicht am wenigsten vom Charakter der Landschaft abhängig sind, so sieht auch der Mensch in einer bestimmten Landschaft mit bestimmter Licht- und Wetterbeschaffenheit den objektiven Ausdruck einer bestimmten subjektiven Gefühlsstimmung, die ihr gemäss ist. Unter diesem Gesichtspunkt erhält die ästhetische Verlebendigung der unorganischen Natur eine Bedeutung, die weit tiefer reicht als die abstrakt rationalistische Bildung sich träumen lässt. Darf ihr auch keine buchstäbliche Wahrheit zugeschrieben werden, so ist doch der Sinn, der in ihr seinen Ausdruck findet, unendlich viel wahrer als die geistentleerende Abtödtung, mit welcher der rationalistische Deismus und Materialismus sich seit Beginn der Aufklärungsperiode an der Natur versündigt hat. Will man die Wahrheit dieses tieferen Sinnes im Vergleich zu ihrer unmittelbaren Verkörperung auch nur als eine symbolische gelten lassen, so genügt doch dieses Zugeständniss schon vollständig, um selbst aus theoretischem Gesichtspunkt die Berechtigung der ästhetischen Verlebendigung der Natur für mehr als blosse Täuschung und reines Phantasiespiel gelten zu lassen.

Für die Werthbestimmung des Formalschönen der verschiedenen Stufen aber ergiebt sich aus dem Gesagten, dass eine selbstständige ästhetische Bedeutung doch erst mit der Stufe der teleogischen Idee, also mit dem lebendig Schönen und dem für die Bedürfnisse des Lebendigen zugerichteten Todten beginnt, und dass die unorganische Natur als solche wesentlich erst dadurch befähigt wird, dem Kreis des selbstständigen Schönen einverleibt zu werden, dass ihr Unter-

schied von der organischen Natur und deren Lebendigkeit verwischt wird. Das Formalschöne erster und zweiter Ordnung ist an sich zwar keineswegs inhaltsleer, aber sein Inhalt ist noch zu dürftig entwickelt, um dem ästhetischen Schein zu einer Schönheit von selbstständigem Werthe zu verhelfen; erst mit der Erhebung des idealen Inhalts zur Stufe der teleologischen Idee, also im Formalschönen dritter und vierter Ordnung wird diese Grenze überschritten. Auf keiner Stufe finden wir eine leere Form, überall eine ideeerfüllte und ideebestimmte Form, die um so konkreter wird, je konkreter ihr formbestimmender idealer Inhalt wird; überall ist es nicht die Form als solche, welche gefällt, sondern die Form als Versinnlichung der sie bestimmenden Idee. Nur auf der untersten Stufe steht dem specifischen Inhalt derselben eine Form gegenüber, welche unter Abstraktion von diesem Inhalt als an und für sich leere oder blosse Form zu bezeichnen wäre, wenn diese Abstraktion überhaupt zulässig wäre; auf allen höheren Stufen steht dem specifischen Inhalt jeder Stufe eine Form gegenüber, welche auch unter Abstraktion von diesem Inhalt selbst wieder schon inhaltvolle Form ist, nämlich den Inhalt der niederen Stufen in sich schliesst.

Je höherer Stufe also der specifische Inhalt angehört, auf welchen die Form als konkrete Erscheinungsform hindeutet, desto inhaltvoller ist auch schon die in Gegensatz zu diesem specifischen Inhalt gestellte Form, desto mehr und desto höhere Stufen der Idee schliesst sie in sich, welche so in die Form eingegangen sind, dass sie dem specifischen Inhalt der höchsten Stufe als zur Seite der Form gehörig gegenüberstehen. Während auf der untersten Stufe des mathematisch Gefälligen der ästhetische Schein ganz aufhört, ästhetischer Schein zu sein, sobald man von seinem idealen Gehalt (der mathematischen Idee) abstrahirt, bleibt auf allen höheren Stufen der ästhetische Schein auch dann noch ästhetischer Schein, wenn man von seinem idealen Gehalt höchster Stufe, d. h. dem specifischen von ihm versinnlichten Inhalt absieht, weil er auch dann noch als relative Form nicht inhaltsleer in Bezug auf den Ideengehalt der niederen Stufen ist; er ist aber dann in dieser Abstraktion von dem specifischen Inhalt bloss noch ein relativ Formalschönes im Vergleich zu demjenigen inhaltlich Schönen, welches er sein könnte und sein würde, wenn man die Abstraktion nicht vornähme. Diesem inhaltlich Schönen ergeht es aber wieder ebenso, sobald es von einer Idee noch höherer Stufe zu seiner Form herabgesetzt wird; es sinkt dann dasjenige, was in Bezug auf die von ihm umfassten niederen Konkretionsstufen inhaltlich Schönes war, in Bezug auf die höhere Stufe, von welcher es umfasst wird, zu einem Formalschönen herab. Da diess auch dem lebendig Schönen begegnen wird, so durfte dasselbe im Vergleich zu dem eigentlichen Schönen oder konkret Schönen in der Ueberschrift dieses Abschnitts als „Formalschönes vierter Ordnung“ bezeichnet werden.

e. Die Unbewusstheit der Produktion und Perception der Zweckmässigkeit.

Der Satz, dass der ideale Gehalt dem ästhetischen Schein ebenso unbewusst immanent sei und als unbewusst formalbestimmendes

Princip in demselben wirke, wie er unbewusst, d. h. hier: ahnend und gefühlsmässig vom Bewusstsein des Beschauers implicite in dem ästhetischen Schein mit percipirt werde, dieser Satz, den wir zunächst auf den Stufen des mathematisch und dynamisch Gefälligen bewahrheitet gesehen haben, gilt auch für die Stufe der teleologischen Idee, sowohl für den äusserlichen wie für den innerlichen Zweck. Es wurde schon im vorigen Abschnitt (S. 135) darauf hingewiesen, dass ebenso wie das menschliche Bilden überhaupt als eine unbewusste Organprojektion zu betrachten sei, so auch insbesondere die wesentliche Schönheit der konstruktiven Zweckmässigkeit in diesen menschlichen Bildungen nicht durch ästhetische Reflexion und bewusste Tendenz, sondern nur durch ein Uebergreifen des Naturbildungstriebes in das Gebiet bewussten Schaffens zu Stande kommen könne. Wo nun dieses Uebergreifen gar nicht nöthig ist, wie bei dem organischen Bilden innerhalb der Grenzen des eigenen Organismus, da wird auch die Unbewusstheit der immanenten Formbestimmung durch den aktiven Zweck keinem Zweifel begegnen können. Aber auch bei den willkürlichen Bewegungen, welche einer bewussten Absicht entspringen, bleibt es wahr, dass das Bewusstsein schlechthin unfähig ist, die Bewegung bis in ihre kleinsten Formbestandtheile zweckmässig, d. h. schön zu gestalten, und dass sie diese Leistung unbewussten Faktoren, die im Organismus walten, überlassen muss. Die Willkür darf nur den Zweck als solchen vorzeichnen, aber die zweckmässige Ausführung durch diejenigen unwillkürlichen Funktionen mittlerer und niederer Nervencentra und nervenloser Zellenkomplexe oder Plasmatheile vollbringen lassen, welche von der Willkür bloss den Anstoss zur Auslösung ihrer höchst komplicirten Innervationsimpulse oder plastischen Funktionen erhalten.

Jede von der Willkür unmittelbar geleitete Bewegung fällt steif, ungeschickt, langsam, eckig, schwerfällig oder plump aus, und wenn sie ihren Zweck nicht ganz verfehlt, so erreicht sie ihn doch selten mit der Schnelligkeit und Leichtigkeit, wie die unwillkürlichen Bewegungen es gethan hätten. Alle Schnelligkeit, Leichtigkeit, Sicherheit, Sanftheit, flüssige Verbindung, Weichheit und Glätte selbst der willkürlichen Bewegungen, d. h. mit einem Wort: ihre funktionelle Zweckmässigkeit, beruht demnach auf der immanenten Formbestimmung durch unbewusste Faktoren, in besonderem Grade aber diejenige vollendete Beschaffenheit der Zweckmässigkeit, welche sich vermöge ihrer Durchbildung der Form bis in die feinsten Details zugleich als das erreichbare Maximum des dynamisch- und mathematisch Gefälligen darstellt, d. h. die Schönheit, Eleganz oder Grazie der Bewegung. Dass die unbewussten Faktoren dieser Bewegungsschönheit durch Uebung in ihren Funktionen befördert werden, kann keinen Einwand gegen ihre unmittelbare Zusammengehörigkeit mit den reflektorisch-zweckmässigen und instinktiv-zweckmässigen Funktionen des Naturbildungstriebes im Organismus begründen; denn die Uebung kann niemals mehr leisten, als den Impulsen der Willkür die Herrschaft über die angeborenen Anlagen sichern, oder die durch Ungebrauch oder Missbrauch verdorbenen Naturanlagen von diesen Entstellungen wieder reinigen. Das Beste für die Grazie der Bewegungen thut doch

die angeborene Anlage, welche namentlich bei Thieren und Naturvölkern mit einem Minimum von Uebung zu einem Maximum von Herrschaft gelangt; auch die mühsamste Dressur des Hofmeisters und Tanzlehrers wird bei dem individuellen Mangel solcher Anlage zwar das gesellschaftlich Anstössige beseitigen können, aber niemals etwas ästhetisch Gefälliges zu Tage fördern.

Ebenso wie mit der Produktion des Zweckmässigen steht es mit der Perception desselben. Die ästhetische Theorie mag darüber reflektiren, dass die Rundung des Kannenbauches der gewölbeartigen Festigkeit des Behälters, der Fuss der Kanne ihrer Standhaftigkeit, der Henkel zum Anfassen, der Hals mit Ausguss der Erleichterung des Einschänkens in kleinere Gefässe dient u. s. w.; an alles das darf die ästhetische Auffassung gar nicht denken, wenn sie nicht aufhören will, ästhetisch zu sein. Ebenso mag das theoretische Erkennen die Schönheit der organischen Gestalt und die Grazie ihrer Bewegung in lauter aktive Zweckmässigkeit auflösen, welche die konkrete Erscheinungsform bis in ihre kleinsten Einzelheiten und feinsten Züge bestimmend durchdringt und zugleich das zulässige Maximum von dynamischer und mathematischer Gefälligkeit im Gefolge hat; aber solche Reflexion darf sich in die ästhetische Auffassung nicht einmengen, wenn sie dieselbe nicht stören und zerstören will. Trotzdem ist das ästhetische Gefallen an der Kanne oder der schönen Körperform oder Körperbewegung doch nur durch diese teleologischen Formbildungsprincipien bedingt und unbewusster Weise ausschliesslich von ihnen abhängig.

Wie die mathematische Idee in die ästhetische Auffassung einer Kurve zwar ahnend und gefühlsmässig eingehen muss, aber nicht explicite und vorstellungsmässig bewusst in derselben vorkommen kann, ebenso auch die teleologische Idee in die ästhetische Auffassung der Kanne oder Körperbewegung; wie die begriffliche, abstrakt reflektirende Annäherung an die an und für sich unbewusste und direkt unerreichbare mathematische Idee von einer ganz andren Seite herkommt als die sinnliche ästhetische Annäherung an dieselbe und zwar der theoretischen Aesthetik zielweisend dienen kann, aber die unmittelbare ästhetische Auffassung durch Einmengung von ausser-ästhetischem Bewusstseinsinhalt irritiren und verwirren muss, so auch die begriffliche Annäherung an die an und für sich unbewusste und direkt dem Bewusstsein unerreichbare teleologische Idee durch die abstrakte Reflexion auf das diskursiv-logische Verhältniss von Mittel und Zweck. Dass Zweck und Mittel nicht zwei Begriffe, sondern nur die untrennbar zusammengehörigen Momente der in sich einheitlichen teleologischen Idee sind, das sagt die philosophische Reflexion sich zwar vor, vermag den Gedanken aber nicht im Bewusstsein zu vollziehen, indem sie die einheitliche teleologische Idee doch wieder nur begrifflich denken kann durch mechanische Zusammenkoppelung der Begriffe Mittel und Zweck; die ästhetische Auffassung hingegen sieht in der That Mittel und Zweck in Einem, aber nur indem sie keines von beiden sieht, sondern statt ihrer bloss den ästhetischen Schein, dem die teleologische Idee implicite immanent ist.

f. Die ästhetischen Scheingefühle beim Lebendigen.

Wenn auch der scheinbare Widerspruch zwischen der geforderten Immanenz des idealen Gehalts im Schönen und der Aeusserlichkeit des Zweckes, welche uns beim passiv Zweckmässigen beschäftigte, hier beim aktiv Zweckmässigen, dem der Zweck ohnehin immanent ist, wegfällt, so bleibt doch der scheinbare Widerspruch zwischen der geforderten realen Zwecklosigkeit des Schönen und der Realität des Zweckes im lebendig Schönen bestehen. Der allgemeinste Zweck des lebendig Schönen lässt sich als das Leben bezeichnen; ihm dienen unmittelbar oder mittelbar alle organischen Funktionen und Konstruktionen und alle besonderen Lebensäusserungen. Das Leben aber ist ein ganz realer Zweck; wie kann das Schöne, welches reiner idealer Selbstzweck sein und frei von jedem Dienst für reale Zwecke sein soll, durch den Dienst zum Zwecke des Lebens ohne Widerspruch bestimmt sein? So wenig die Kunst ohne Selbsterniedrigung dem realen Lebenszweck dienen darf, ebensowenig die Naturschönheit; und wo die Naturschönheit doch realen Lebenszwecken zu dienen scheint, wie z. B. bei den sekundären Sexualcharakteren im Process der geschlechtlichen Zuchtwahl, da ist bei näherer Betrachtung die Schönheit etwas für den Zweck Unwesentliches, eine teleologisch gleichgültige Entfaltung relativ formaler Schönheit in dem vom Zweck gelassenen Spielraum. Soviel ist von vornherein gewiss, dass das Naturschöne zweifellos nicht zum Gebiete des freien Schönen, sondern zu demjenigen des unfreien, dienenden, anhängenden Schönen gehört, weil dasjenige, was einerseits das Schöne ist, andrerseits nicht einem rein idealen, ausschliesslich ästhetischen, sondern einem realen praktischen Lebens-Zwecke dient. Das Naturschöne als lebendig Schönes ist genau ebenso unfrei wie das kunstindustrielle Schöne und mit diesem gemeinsam dem freien Kunstschönen entgegenzusetzen. Darin liegt aber schon der Fingerzeig für die Lösung des scheinbaren Widerspruchs, die beim lebendig Schönen auf dieselbe Weise erfolgt, wie bei dem passiv Zweckmässigen.

Das Lebendige ist an sich nur zweckmässig; weil aber nothwendig diese Zweckmässigkeit durch die subjektive Erscheinung der sinnlichen Wahrnehmung des Lebendigen hindurchscheinen muss, darum muss diese Erscheinung als adäquate Versinnlichung der durch sie hindurchscheinenden teleologischen Idee nothwendig schön erscheinen, sobald sie von der Realität, welche sie hervorgerufen hat, und damit auch von der Realität des Zweckes, dem dieselbe dient, abgelöst und zum reinen ästhetischen Schein verklärt ist. Denn in diesem unrealen ästhetischen Schein scheint nach wie vor die teleologische Idee als durch ihre adäquate Versinnlichung hindurch, aber nunmehr als rein ideale, durch keinen Willen realisirte, sondern als reell beziehungsloser idealer Gehalt eines reell beziehungslosen ästhetischen Scheins. Dass diese Ablösung der subjektiven Erscheinung von der Realität erst in jedem einzelnen Wahrnehmungsfall vom Beschauer vollzogen werden muss, das ist es, wodurch das unfreie Schöne, wie im ersten Kapitel gezeigt worden ist, hinter dem freien Schönen oder verselbst-

ständigten ästhetischen Schein zurücksteht. So lange auf den realen Zweck als solchen reflektirt wird, ist das Verhalten des Subjekts kein ästhetisches, sondern ein theoretisches oder praktisches, und ist das Objekt noch nicht schön, sondern erst mehr oder minder zweckmässig; erst wenn der ästhetische Schein von der Realität des Daseins und Zweckes abgelöst ist und die Beziehung des realen Daseins zum realen Zweck als ideales Verhältniss zum aufgehobenen Moment im ästhetischen Schein verklärt ist, erst dann ist das Verhalten des Subjekts ein ästhetisches und das Objekt schön zu nennen. So ist auch alles Lebendige nur schön, wenn man von der Realität seines Daseins und seines Lebenszweckes abstrahirt und seine Erscheinungsform als reinen ästhetischen Schein auffasst, in welchem das ideale Verhältniss von Formbestimmtheit und formbestimmendem Zweck als reine, realitätslose Idee sowohl objektiv immanent ist, als auch subjektiv implicite gefühlsmässig mit aufgefasst wird.

Dieser ästhetische Schein des Lebendigen, gleichviel ob er von der lebendigen Realität für den Augenblick vom ästhetischen Subjekt abstrahirt oder vom Künstler im Kunstwerk dauernd objektivirt wird, ist nun schon in weit höherem Grade geeignet, ästhetische Scheingefühle wachzurufen als der ästhetische Schein der vorhergehenden Stufen des Schönen. Das konstitutiv Zweckmässige verleiht nicht nur dem Besitzer das Gefühl von Kraft, Frische, Leistungsfähigkeit, Thätigkeitsdrang, Lebenslust und Gesundheitsbehagen, sondern gewährt auch denen, die mit solchem Individuum zu thun haben und in Berührung kommen, wohlthuendere Empfindungen als ein kraftloses mattes und sieches Individuum in gleicher Lage gewähren würde. Das funktionell Zweckmässige verschafft in demselben Sinne nicht nur dem Handelnden das Wohlgefühl der Leichtigkeit, Sicherheit und der vollen Herrschaft über den Körper, sondern erfreut auch denjenigen, der mit solchem Individuum in Berührung kommt, es sei denn, dass er im Kampfe oder Wettkampf unter seiner Geschicklichkeit leiden muss. Das konstruktiv Zweckmässige wirkt auf das Gefühl nur indirekt durch Erhöhung und Erleichterung der funktionellen Zweckmässigkeit. Das aktiv Zweckmässige ist demnach ebenso geeignet, reaktive als sympathische Scheingefühle zu erwecken. Was die ersteren betrifft, so ist ja auch schon das Leblose im Stande, den Menschen mit solchen zu afficiren, insofern es seinen Bedürfnissen und Neigungen entweder entgegenkommt oder gegen dieselben verstösst; aber weit wichtiger als die todte Umgebung ist doch die lebendige für das Wohlbehagen und die Gefühle des Menschen, und diese Wichtigkeit steigt mit der Objektivationsstufe der lebendigen Idee in dem Maasse, als das Lebendige dem Menschen sich annähert und ihm ähnlicher und verwandter wird. In noch höherem Grade aber ist das Lebendige dem Leblosen durch das Vermögen, sympathische Gefühle zu erwecken, überlegen, denn das Unorganische kann ja solche überhaupt nur erwecken, sofern auch in ihm ein Analogon von Leben und Empfindung mit Recht oder Unrecht vorausgesetzt wird.

Da nun das Maass der erweckten Scheingefühle wesentlich bestimmend ist für das Maass von idealem Gehalt, welches wir in dem

ästhetischen Schein finden, so erklärt es sich nunmehr psychologisch sehr einfach, warum die ästhetisische Auffassung so sehr dahin neigt, auch in das Unorganische Lebendigkeit hineinzulegen und da, wo dieselbe eigentlich in dem vorausgesetzten Sinne nicht behauptet werden kann, leihend hineinzutragen. Das Subjekt legt dabei seiner Auffassung unwillkürlich die Art und den Entwickelungsgrad seiner Lebendigkeit und Empfindungsfähigkeit zu Grunde, geht also von der Vorstellung aus, wie es selbst sich in der gleichen Lage, in der das Objekt sich befindet, afficirt fühlen würde, unterstellt alsdann dem lebendigen Objekte diese seine konditionalen Gefühle und lässt sich endlich von denselben zu sympathischen Gefühlen erregen, aber diess alles ohne begriffliche Sonderung oder zeitliche Trennung der aufgezählten Vermittelungen. Dem niederen Lebendigen legt es eine höhere und feinere Gefühlsweise bei, als dasselbe thatsächlich besitzt, um energischer und feiner mit ihm sympathisiren zu können; insofern diese Uebertreibung aber nur dazu dient, die dem Objekt immanente teleologische Idee sich deutlicher und besser gefühlsmässig zu vergegenwärtigen, liegt in dem idealen Ergebniss derselben keine Unwahrheit, da sich der Beschauer nur ein ideales Plus implicite zum Bewusstsein bringt, das im Objekt zwar vorhanden und wirksam ist, aber nur als schlechthin unbewusstes, nicht ein Mal in Gestalt von Gefühlen bewusstwerdendes.

Die Idee der höheren Stufe wird so für die ästhetische Auffassung zum Schlüssel für das Verständniss der Ideen niederer Stufe; hiermit erst fällt das rechte Licht auf dasjenige, was oben über die vom dynamisch Gefälligen erregten Scheingefühle gesagt wurde. Für den Begriff muss das Konkrete durch das Abstrakte erklärt werden, für Anschauung, Empfindung und Gefühl dagegen muss das Abstrakte durch das Konkrete verständlich gemacht und aufgeschlossen werden; denn für das begriffliche Denken ist die Vorstellung um so durchsichtiger und um so kontrolirbarer auf seinen logischen Gehalt, je einfacher, ärmer und abstrakter sie ist, für das Gefühl aber ist die innere Erfahrung der eigenen Lebendigkeit der einzig mögliche Ausgangspunkt, von dem aus die ganze übrige Welt nach Analogie verstanden werden muss. Wir haben schon oben bemerkt, dass nicht der Verstand sondern das Gefühl in diesem Falle sich im Rechte der höheren Wahrheit befindet, d. h. dem objektiven Sachverhalt der unbewussten logisch idealen Determination näher kommt.

---

6. Das Formalschöne fünfter Ordnung oder das Gattungsmässige.

a. Die Gattungsidee.

Die teleologische Idee auf der Stufe des Lebendigen ist verhältnissmässig noch abstrakt; ihr Formbildungsgesetz geht auf Lebendigkeit, Lebensfähigkeit und Lebenskräftigkeit ganz im Allgemeinen, auf Gesundheit, Frische und Kraft, auf Leichtigkeit und Sicherheit, alles ohne Rücksicht auf die besonderen Lebensbedingungen, unter welchen das

Lebendige lebt und zu handeln hat. Verfolgt man aber den Begriff des aktiv Zweckmässigen genauer, so zeigt sich, dass die besondere Art der zweckmässigen Bewegung zur Lösung derselben Aufgabe eine verschiedene sein muss, nicht nur nach Maassgabe der äusseren Umstände des besonderen Falls, sondern auch nach Maassgabe der konstruktiven Beschaffenheit des funktionirenden Organismus und dass die letztere wiederum abhängig ist von der durchschnittlichen Beschaffenheit der Aufgaben, die er zu lösen hat. Wenn ein Pferd, ein Tiger und ein Mensch über denselben Graben zu springen haben, oder denselben Feind zu bekämpfen haben, so wird die zweckmässigste Kombination von Muskelbewegungen bei jedem dieser Geschöpfe eine andre sein müssen; denn Pferd und Tiger sind auf vierbeinigen, der Mensch auf zweibeinigen Sprung eingerichtet, Mensch und Pferd auf Anlauf, der Tiger nicht, und der Tiger braucht im Kampfe Tatzen und Gebiss, das Pferd die Hufe, der Mensch leblose Werkzeuge. Dass aber jedes dieser Geschöpfe anders organisirt ist, kommt wieder daher, weil es für einen durchschnittlichen Kreis andrer Aufgaben bestimmt und für deren Lösung im Grossen und Ganzen am besten eingerichtet ist; jedes derselben sucht instinktiv diejenigen Lebensbedingungen und diejenige Lebensweise auf, welche ihm überwiegend solche Aufgaben stellen, für deren Lösung es am zweckmässigsten organisirt ist.

Für das einzelne Individuum ist die Wahl der Lebensweise grösstentheils eine Wirkung seiner Organisation, für die allmähliche phylogenetische Entwickelung der Gattung ist die Organisation grossentheils eine Wirkung der allmählichen Veränderung der Lebensbedingungen, für den Naturprocess als Ganzes sind die äusseren Veränderungen der Lebensbedingungen und die inneren Veränderungen der Organisation der Specien nur korrelative Momente, koordinirte und auf eine gewisse reale Wechselwirkung hin veranlagte Folgen von der logischen Entfaltung der Weltidee. Dass die Giraffe das Laub von den Bäumen frisst, weil sie einen so langen Hals hat, und dass sie einen so langen Hals hat, weil sie durch ungezählte Geschlechterfolgen hindurch sich bemühte, immer höher und höher hinaufzureichen, sind also beides richtige aber einseitige Ansichten des Sachverhalts, und selbst die Vereinigung beider Sätze vergisst die Hauptsache, nämlich dass Bäume und Giraffen für einander eingerichtet sind, und beide durch aktive zweckmässige Funktion ihrer Zellen diese ideale Bestimmtheit für einander realisirt haben.

Dasselbe wie in diesem Beispiel gilt für alle andern Zweckbeziehungen in der Natur. Die Aesthetik hat es nicht wie die Naturwissenschaft mit der Untersuchung der natürlichen Vermittelungen zu thun, durch welche die teleologische Korrelation sich allmählich realisirt, sondern nur mit den resultirenden Zweckbeziehungen der Erscheinungsformen abzüglich ihrer Realität, d. h. mit den in ihnen versinnlichten teleologischen Ideen. Nimmt man alle die abstrakten teleologischen Ideen, welche in der funktionellen, konstitutiven und konstruktiven Zweckmässigkeit irgend eines organischen Geschöpfes, z. B. eines Tigers oder Pferdes, zu Tage treten, zusammen, so stellen dieselben nicht bloss einen äusserlichen Komplex, sondern eine innere

Einheit dar; die Konkrescenz aller lebendigen Ideen im Tiger erscheint nur uns, die wir von den abstrakteren Ideen aufsteigen, als Konkrescenz, ist aber in Wahrheit eine einheitliche Konkretion, eine relativ konkretere Idee, aus welcher jene allgemeineren teleologischen Ideen als logische Folgerungen ausfliessen. Das Raubthiergebiss und die Gefrässigkeit, die katzenartige Geschmeidigkeit, Belauerung und Sprungfertigkeit, die Grösse und Kraft, um auch die grösseren Beutethiere bewältigen zu können, sind lauter einzelne teleologische Bestimmungen, die aber nur am Tiger und Löwen sich vereint vorfinden; darum ist aber die Gattungsidee des Tigers und Löwen (denn beide vertreten einander geographisch) noch keine Zusammensetzung aus diesen teleologischen Bestimmungen, sondern eine einheitliche Idee, die weit reicher ist als der Komplex der angegebenen teleologischen Bestimmungen und nur neben anderen auch diese als die wichtigsten aus sich hervorgehen lässt. Die Gattungsidee oder Artidee als einen Komplex der wichtigsten Zwecke aufzufassen, ist nur für unser begriffliches diskursives Denken die Krücke, um der an und für sich dem Bewusstsein unfassbaren idealen Einheit uns zu nähern und durch eine allemal unvollständig bleibende Zergliederung die ästhetische Auffassung von einer ganz andern Seite her vorbereitend zu unterstützen.

Die ästhetische Auffassung geht auch hier, wie bei der geometrischen Figur, von der einzelnen Erscheinungsform aus, aber mit dem gefühlsmässigen Bewusstsein, dass die einzelne Erscheinungsform das, was sie ausdrücken soll, nicht erschöpft, dass von der Singularität des Beispiels ebenso wie von der Realität der Erscheinung abstrahirt werden muss, und dass die Erscheinungsform nur als typische Versinnlichung der teleologischen Gattungsidee verstanden werden darf. Wie die Erfahrung von einer Anzahl Individuen, die derselben Gattung angehören, nöthig ist, um überhaupt zur Abstraktion der Gattung zu gelangen und mit Hülfe derselben die Apperception: „diess ist ein Tiger“ vollziehen zu können, so ist auch die Reflexion auf die näheren teleologischen Bestimmungen, d. h. die begriffliche Einsicht in den Zweckkomplex der Gattung als latentes Vorstellungsmaterial erforderlich, um in der ästhetischen Anschauung den Sinnenschein als Versinnlichung der teleologischen Gattungsidee zu appercipiren. Wo dieses latente Vorstellungsmaterial fehlt, da wird die ästhetische Auffassung, wenn anders es zu einer solchen kommt, auch nicht bis zum gattungsmässig Schönen vordringen können, sondern auf einer der vorhergehenden niederen Stufen des Formalschönen stehen bleiben müssen. Die ästhetische Auffassung empfängt in dem Sinnenschein zunächst das letzte Resultat der Realisation der Gattungsidee, die äusserliche sichtbare Erscheinungsform des Gattungstypus, und aus dieser hat sie rückwärts die teleologischen Bestimmungen, welche dem Zweckkomplex der Gattung angehören, zu erschliessen, ohne sie sich als solche explicite zum Bewusstsein zu bringen.

Dabei ist dann der Sinnenschein der typischen Bewegungsform von höchster Wichtigkeit. Hoch in der Luft erkennt man am Fluge den Vogel, an der typischen Gruppirung die Art der Zugvögel, an der Art des Laufs und der Heerdenbildung das ferne Wild; an den

Spielbewegungen unterscheidet man schon von Weitem eine Gruppe junger Hündchen von etwa gleich grossen jungen Katzen, und das typische Bild eines Raubthieres wäre im entscheidenden Punkte unvollständig, wenn man nicht dabei vor Augen hätte, ob es die Beute belauernd überfällt oder ob es sie jagt, und ob es einzeln oder in Rudeln jagt. Das typische Bild des Affen vollendet sich erst durch dessen Kletter- und Schaukelbewegungen, das der Spinne nur im Mittelpunkt des Netzes, das des Fisches nur in der Art seines Schwimmens, das des Schwimmvogels nur, wenn er auf dem Wasserspiegel rudert oder segelt. So ist die ästhetische Auffassung des Gattungstypus wesentlich auf die Beziehungen zur Umgebung mit angewiesen und muss dieselbe bis zu einem gewissen Maasse in den ästhetischen Schein mit hereinziehen, nämlich insoweit sie unentbehrlich sind, um die typische Bewegungsart zur Anschauung zu bringen. Erst aus der vereinigten Anschauung der konstruktiven und funktionellen Zweckmässigkeit leuchtet der Sinn der ersteren deutlich hervor, und wo die erstere allein genügend scheint zur Versinnlichung der Gattungsidee, da ist es nur, weil die zugehörige funktionelle Zweckmässigkeit hinlänglich bekannt ist, um auf Grund der ruhenden Erscheinungsform von der Phantasie unwillkürlich ergänzt werden zu können.

Die Bedeutung der Gattungsidee für die ästhetische Auffassung ist von vielen Seiten anerkannt und hervorgehoben worden, leider nur ohne die rechte Einsicht davon, dass diess nur eine der vielen ästhetisch bedeutsamen Stufen der Idee ist, dass ihr viele andre vorhergehen, welche abstrakter sind als sie, und dass sie selbst nur dazu da ist, um in einer konkreteren und höheren Stufe der Idee aufgehobenes Moment zu werden. So ist sie z. B. von Schopenhauer principiell als die alleinige Gestalt der ästhetischen Idee hingestellt worden, womit sich dann sein späteres Zugeständniss nicht zusammenreimen will, dass beim Menschen doch auch das Individuelle seine Bedeutung hat. Auch die Ablösung des ästhetischen Scheins der Gattungsidee von der Realität des partikulären Daseins ist mit Recht von ihm betont worden, aber zu einer Losreissung von Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Bewegung überspannt worden, welche als die Formen der Sinnlichkeit auch die unentbehrlichen Formen der ästhetischen Auffassung und des ästhetischen Scheins sind. Aber selbst die für immer unbewusst bleibende Gattungsidee an sich selbst kann der raumzeitlichen Bestimmtheit nicht entbehren (so wenig wie die mathematische oder dynamische Idee); denn es wäre eine rein begrifflich abstrakte, also ideewidrige Ansicht von der Idee, wenn man dieselbe bloss in der begrifflichen Bestimmtheit des gattungsmässigen Zweckkomplexes suchen wollte. Schon dieser Zweckkomplex als begrifflich abstrakter schliesst die Beziehung zu andern Individuen derselben und andrer Specien, zur räumlichen Umgebung und zum zeitlichen Verlauf des Lebens, der Tages- und Jahreszeiten ein, also lauter raumzeitliche Bestimmungen, wenn auch in begrifflicher Fassung; um wie viel mehr muss die konkrete unbewusste Idee die raumzeitliche Beziehung ideell in sich schliessen, welche sie bei ihrer Realisirung zu setzen und auszugestalten hat!

b. Der Polymorphismus.

Zeitlich ist die Gattungsidee auch darin, dass, wie bei der dynamischen Idee, die Erscheinungsform, in welcher sie sich versinnlicht, nicht ein konstanter Typus, sondern eine Typen-Metamorphose ist, d. h. in eine Reihe von Entwickelungsphasen zerfällt, welche in bestimmter zeitlicher Ordnung auf einander folgen, z. B. Keim, Larve, Puppe, Insekt, oder Keim, Kaulquappe, Frosch, oder Keim, Embryo, Säuglingsalter, Kindheit, Jugend, Reife, Alter, Greisenalter. Jede dieser Phasen beansprucht nach Maassgabe der Gattungsidee eine bestimmte, allerdings innerhalb gewisser Grenzen schwankende Zeit, und eine Umkehrung oder Aenderung ihrer zeitlichen Reihenfolge wäre ebensogut eine Verunstaltung der Gattungsidee als eine Umkehrung oder Aenderung der räumlichen Ordnung der Glieder und Theile des Typus. Viele Gattungsideen schliessen ferner einen Generationswechsel in sich und greifen damit über die Dauer eines einzelnen Lebenslaufes hinüber. So gewiss eine einzelne Phase der Typenmetamorphose unfähig ist, für sich allein die Gattungsidee zu repräsentiren (es sei denn, dass die Phantasie die übrigen Phasen ergänzend hinzufügt), so gewiss ist auch ein einzelnes Glied im Generationswechsel von zwei oder drei Typen unfähig, für sich allein die Gattungsidee zu repräsentiren; wie bei der Metamorphose entweder der Lebenslauf desselben Wesens zeitlich verfolgt werden muss, oder wenigstens die verschiedenen Phasen des Typus an verschiedenen Exemplaren als zusammengehörige Momente der einen Gattungsidee nebeneinander gestellt werden müssen, so müssen auch beim Generationswechsel entweder die Vorgänge der Geschlechterfolge als realer Process in derselben Familie zeitlich verfolgt oder aber die verschiedenen Typen der verschiedenen Generationen als zusammengehörige Momente der Gattungsidee nebeneinandergestellt werden.

In der Metamorphose und dem Generationswechsel entfaltet die Gattungsidee einen successiven Polymorphismus, und zwar in der ersteren während des Einzellebenslaufes, in der letzteren während des Lebenslaufes der Familie; ausserdem entfalten aber auch die allermeisten Gattungsideen noch einen simultanen Polymorphismus innerhalb der nebeneinander lebenden Individuen derselben Generation und Familie. Am vielgestaltigsten ist dieser Polymorphismus bei den Gliedern eines Individuums höherer Ordnung, welche zur Verrichtung der verschiedenen Funktionen einseitig differenzirt sind. In denjenigen Fällen, wo diese Glieder durch organische Verbindung zu einem Stock verwachsen sind (z. B. Siphonophoren), könnte man zweifelhaft sein, ob nicht vielmehr dieser Stock die Gattungsidee repräsentirt, und nur der Vergleich mit Individuen verwandter Gattungen, welche unverbunden leben, kann diese Frage im verneinenden Sinne entscheiden. In denjenigen Fällen, wo die zur Arbeitstheilung differenzirten Individuen sich ohne organische Verwachsung zu Individuen höherer Ordnung zusammenschliessen (z. B. bei den Insektenstaaten), wird man gar nicht darauf verfallen, die Gattungsidee erst von dem Individuum höherer Ordnung repräsentirt sehen zu wollen, sondern wird

ihren Polymorphismus und die funktionellen Beziehungen der polymorphen Typen zu einander unmittelbar als integrirende Bestandtheile der Gattungsidee ansehen. Am weitesten durchgebildet ist der simultane Polymorphismus bei Insektenarten, welche Mimicry zeigen, d. h. natürliche Masken von andern Insektenarten oder Naturgegenständen (z. B. trockenen oder grünen Blättern) darstellen.

Die am weitesten verbreitete Art des Polymorphismus dagegen ist diejenige, welche aus der Arbeitstheilung in Bezug auf die Fortpflanzung entspringt. Wenn man auch Trimorphismus auf diesem Gebiete findet (z. B. Blüthen mit Staubgefässen und Stempel von dreifach verschiedener Länge und Stellung), so ist doch der geschlechtliche Dimorphismus das gewöhnlichste. Die Formverschiedenheit erstreckt sich zuerst auf die primären Sexualcharaktere, d. h. die unmittelbar der Fortpflanzung dienenden Organe, sodann auf die sekundären Sexualcharaktere, welche namentlich bei der geschlechtlichen Zuchtwahl eine wichtige Rolle spielen, und endlich auf die Durchbildung des ganzen Typus bis in seine kleinsten und feinsten Formbestandtheile. Auf je höherer Entwickelungsstufe die Gattungsidee steht, desto tiefer durchdringt die dimorphe Differenzirung den ganzen Typus. Nicht der eine, nicht der andre der dimorphen Typen repräsentirt die Gattungsidee, am wenigsten aber das arithmetische Mittel aus beiden, sondern nur beide in ihrer funktionellen Wechselbeziehung als Momente der Gattungsidee. So unsinnig es wäre, die Gattungsidee eines metamorphotischen Thiers durch das arithmetische Mittel seiner metamorphotischen Zustände, oder diejenige eines Thieres mit Generationswechsel durch das arithmetische Mittel der beiden in der Geschlechterfolge einander abwechselnden Typen zu versinnlichen, ebenso unsinnig wäre der Gedanke, die Gattungsidee des Johanniskäfers durch das arithmetische Mittel des männlichen Käfers und des weiblichen Wurmes zu versinnlichen. Um nichts gescheuter aber ist die von W. von Humboldt und Anderen aufgestellte Behauptung, dass die Gattungsidee des Menschen nur durch das arithmetische Mittel des männlichen und weiblichen Typus adäquat zur Darstellung gebracht werden könne. Es gehört ein für die Gegenwart fast schon unverständlich gewordener Fanatismus der Abstraktion dazu, um die Idee anstatt in der Einheit ihrer Besonderungen vielmehr in deren abstraktem Durchschnitt zu suchen; denn ein solcher kann doch immer nur durch Fallenlassen der konkreten Formdurchbildung der dimorphen Typen, d. h. durch Verarmung des formbestimmenden Princips, durch Vernichtung seiner konkreten Differenzirung, gewonnen werden, und kann nie etwas andres liefern als ein ideewidriges Monstrum von Formbildung.

c. Gattungsmittel und Gattungsideal.

Das Herausziehen eines arithmetischen Mittels aus den empirischen Daten der Natur hat selbst dann keinen Werth, wenn man den Irrweg vermeidet, den Polymorphismus im abstrakten Durchschnitt auslöschen zu wollen und sich bloss an gleichaltrige Exemplare

desselben Geschlechts hält. Durch solches Fallenlassen der Unterschiede gelangt das diskursive Denken zu dem ersten rohen Schema einer Gemeinvorstellung; aber schon der Begriff erfordert weit mehr als diess, und von der Idee entfernt man sich auf solchem Wege eher, als dass man ihr näher kommt. Gesetzt den Fall, man könnte alle Exemplare von 25jährigen Männern in Deutschland bis in's Kleinste ausmessen und das Mittel aus diesen Ziffern stereometrisch konstruiren, so würde ein solcher statistisch ermittelter *homme moyen* doch auch nur einen statistischen Werth haben, und diejenigen Maasse bezeichnen, welchen man bei noch ungemessenen realen Individuen mit dem Maximum von Wahrscheinlichkeit zu begegnen erwarten darf. Ohne den statistischen Werth solcher Ermittelungen zu verkleinern, kann man doch sagen, dass ihr Ergebniss begrifflich und ästhetisch gleich werthlos ist. Sie zeigt uns nämlich nicht, was die Gattungsidee ist und zur Erscheinung bringen wollte, sondern nur was unter den gegebenen geographischen und geschichtlichen Bedingungen durchschnittlich von ihr zu Stande gebracht worden ist.

Den statistischen Durchschnitt für die Gattungsidee selbst auszugeben, wäre ungefähr so, als wenn man alle würfelförmigen Krystalle abmessen und ihr Mittel für die Idee des Würfels ausgeben wollte, oder als wenn man ein Geschütz mit allen möglichen Ladungen und Elevationen abfeuern, aus den Geschossbahnen das Mittel ziehen und dieses für die dynamische Idee der Wurfkurve ausgeben wollte, oder als wenn man die lebendige Idee einer graziösen Handreichungsbewegung durch selbstregistrirende Apparate an zahllosen die Bewegung ausführenden Menschen ermitteln wollte. Wie die mathematische Idee des Würfels bei der Krystallisation, wie die dynamische Idee der Wurfkurve beim praktischen Schiessen, und wie die lebendige Idee einer graziösen Handreichungsbewegung bei der Ausführung durch Menschen mit unzulänglicher Herrschaft über ihre Gliedmaassen auf Hindernisse stösst und sich nur unadäquat verwirklicht, so auch die Gattungsidee bei ihrer Realisation in Individuen, und wenn auch theilweise die Abweichungen derart sind, dass sie in verschiedenen Individuen entgegengesetzte Richtung einschlagen, so paralysiren sich doch diese entgegengesetzten Abweichungen keineswegs dem Grade nach und ausserdem bleiben Hindernisse übrig, welche bloss einseitige Abweichungen bedingen. Solche konstante Hindernisse sind z. B. bei der Wurfkurve der Luftwiderstand, bei der graziösen Handbewegung die Tendenz der Willkür zur Einmengung in die automatische Ausführung des von ihr ertheilten Befehls und die unzulängliche Anlage und Uebung der mittleren und niederen Nervencentra, bei der Realisation der Gattungsidee die Unzulänglichkeit der vielumstrittenen Nahrung und die unzulängliche Macht der teleologischen Ernährungsfunktionen der organischen Formelemente über den Widerstand der unorganischen Materie.

Wie wir die mathemathische Idee, welche einem krystallinischen Mineral zu Grunde liegt, nur an vorzugsweise rein ausgeprägten, nämlich in ihrer Entstehung möglichst ungehemmt von der Idee geleiteten Krystallexemplaren erkennen können, so können wir auch die

Wurfkurve nur aus solchen Exemplaren von Würfen annähernd entnehmen, bei welchen der Luftwiderstand, der Einfluss des Windes u. s. w. auf ein Minimum herabgesetzt sind. Desgleichen müssen wir die lebendige Idee der graziösen Handbewegung an graziös veranlagten Individuen zu sehen erhoffen, und zwar in Augenblicken, wo keinerlei psychische oder physische Störungen sie an der Entfaltung der ihnen angeborenen und durch keine falsche Gewöhnung verdorbenen Grazie hindern. Ebenso dürfen wir aber auch eine annähernde Versinnlichung der Gattungsidee nur an solchen bevorzugten Individuen zu finden erwarten, welche von bevorzugten Eltern geboren unter günstigen Nahrungs- und Athmungsverhältnissen gelebt haben, mit besonderer Gesundheit und Lebensenergie ausgerüstet und von allen hemmenden Störungen verschont geblieben sind. Trotz alledem werden auch die günstigsten Exemplare von Krystallen nur eine mehr oder minder gestörte Realisation der mathematischen Idee des Würfels zeigen, und ganz ebenso die übrigen Stufen der Idee. Auch wenn wir eine Auswahl der günstigsten Exemplare treffen, dürfen wir nicht hoffen, dass deren Realisationsfehler sich kompensiren werden; sie können sich ebensogut auch summiren. Der Versuch, durch Abstraktion eines arithmetischen Mittels von einer Auswahl günstigster Exemplare der Idee näher zu kommen, wäre deshalb im Princip nur ein Rückfall in denselben Irrthum, den wir vorher in Bezug auf die wahllose vergleichende Zusammenstellung möglichst vieler Exemplare verwerfen mussten.

Um der reinen Formausgestaltung der Gattungsidee auf die Spur zu kommen, muss man es ebenso machen wie bei den andern Stufen der Idee, d. h. erstens von solchen Abweichungen in der Wirklichkeit abstrahiren, welche nachweislich durch Hemmungen und Störungen hervorgerufen sind, und zweitens von solchen Abweichungen abstrahiren, welche der Wahrscheinlichkeit nach als auf demselben Wege entstanden vorausgesetzt werden müssen, weil sie dem Zweckkomplex der Gattungsidee entweder zuwiderlaufen oder doch demselben nicht dienen und auch nicht auf einer früheren phylogenetischen Entwicklungsstufe gedient haben. Dabei muss man sich nur davor hüten, eine Konstruktion, welche in Bezug auf einen oder einige Zwecke der Gattungsidee unzweckmässig oder minder zweckmässig erscheint, darum sofort schon als eine ideewidrige zu betrachten; denn was für die eine Seite des Zweckkomplexes unzweckmässig ist, kann doch für eine andre Seite desselben um so zweckmässiger sein. Die Konstruktion des Gattungstypus stellt sich bei induktiver Betrachtung als ein Kompromiss aus der Zweckmässigkeit der verschiedenen in der Gattungsidee vereinten Zwecke dar, wobei jedem Zweck ein relativ grösseres oder geringeres Gewicht im Vergleich zu der Summe der übrigen zukommt. Wären wir einer deduktiven Nachkonstruktion der Idee fähig, so würde das Verhältniss sich umkehren und die Summe der verbundenen Zwecke sammt ihrem relativen Gewicht aus der Gattungsidee ebenso folgen wie diese aus der Idee der gesammten Natur. Da wir aber zu einer solchen Deduktion unfähig sind, so müssen wir uns damit begnügen, auf dem Wege induktiver Betrachtung durch Einsicht in den von der Gattungsidee umspannten Zweckkomplex

dieser Idee näher zu kommen. In dem Maasse als uns dies gelingt, werden wir auch befähigt, über die nicht direkt nachweisbaren, sondern nur vermutheten Abweichungen durch Hemmungen und Störungen des Realisationsprocesses zu urtheilen und dadurch derjenigen vermuthlichen Erscheinungsform auf die Spur zu kommen, in welcher die Idee sich versinnlichen würde, wenn sie ganz ungehemmt und ungestört wäre und den Stoff der Materialisation vollständig beherrschte.

Diese muthmaassliche Erscheinungsform ist wegen der Mangelhaftigkeit und Unsicherheit unsrer Kenntniss des Zweckkomplexes und des relativen Gewichts der einzelnen Zwecke in demselben nicht etwas fest Gegebenes, sondern nur ein annähernd von der Vorstellung Erreichtes, aber als Ziel für den weiteren Erkenntnissfortschritt Vorschwebendes, d. h. ebenso subjektives Ideal der Vorstellung, wie sie als objektives Ideal der Verwirklichung der Idee in der Erscheinung gedacht wird. Soweit im Gebiete der mathematischen und dynamischen Idee unser Verstand ausreicht zur deduktiven logischen Rekonstruktion der Daseins- oder Bewegungsformen, soweit ist das objektive Ideal des Naturprocesses in subjektiver Hinsicht kein blosses Ideal oder asymptotisches Ziel des Vorstellungsprocesses, sondern wirklich erreichtes Ziel oder sicher gewusstes Formgebilde; es ist z. B. der Würfel objektives Ideal des Krystallisationsprocesses des Kochsalzes, die Parabel objektives Ideal der Wurfbewegung, ohne dass beide auch in subjektiver Hinsicht blosse Ideale wären. Soweit hingegen unsere logische Kapacität uns bei der deduktiven mathematischen Ableitung der mathematischen und dynamischen Formgebilde im Stich lässt und uns auf induktive Erkenntniss anweist, soweit ist sowohl im Bereiche der ungelösten mechanischen Probleme als auch im Bereiche der teleologischen Ideen die der Idee schlechthin adäquate Erscheinungsform nicht nur objektives sondern auch subjektives Ideal. In diesem Sinne darf man von dem Ideal eines passiv Zweckmässigen, z. B. eine Kanne, von dem Ideal einer aktiv zweckmässigen Bewegung, z. B. einer Handreichungsbewegung, und von dem Ideal eines Zweckkomplexes, z. B. eines Tigers, sprechen; man wird das letztere passend als Gattungsideal bezeichnen und dadurch von den Idealen niederer Stufe unterscheiden. Das Ideal als solches kann in der Wirklichkeit niemals vorkommen, weil der Darstellungsprocess der Idee niemals frei von Hemmungen und Störungen verläuft, welche eine Abweichung vom Ideal bedingen; und zwar gilt diess ebenso gut für die Kunst wie für die Natur, weil auch der Künstler immer unter objektiven und subjektiven Hemmungen und Störungen schafft.

Das Ideal darf nicht verwechselt werden mit der Idee; denn ersteres ist raumzeitliche Erscheinungsform oder Sinnenschein, letztere ist übersinnliches Princip der Formgestaltung; ersteres ist für jedes Geschlecht und Alter ein anderes, letztere umspannt den simultanen und successiven Polymorphismus der Gattung und schliesst dessen Vielheit als seine integrirenden Momente in sich. Wenn schon die Idee im Allgemeinen oft genug von Aesthetikern mit der Gattungsidee im Besonderen verwechselt worden ist, so ist es kein Wunder, dass auch das Ideal im Allgemeinen oft genug mit dem Gattungsideal im

Besonderen verwechselt worden ist; dabei sind dann die mathematischen und dynamischen Ideale, weil sie in der Hauptsache nicht in subjektiver, sondern nur in objektiver Hinsicht Ideale sind, meist ganz ausser Acht gelassen, die Ideale des aktiv Zweckmässigen oder Lebendigen als Momente in das Gattungsideal hineinbezogen, und die Ideale des passiv Zweckmässigen als äusserliche Analoga der Gattungsideale behandelt worden, während für das wahrhaft konkrete, d. h. individuelle Ideal jedes Verständniss fehlte. Eine solche Reduktion des Ideals auf das relativ abstrakte Gattungsideal passte namentlich sehr gut in den Gedankenkreis des abstrakten Idealismus, dem ja auch für die wahrhaft konkrete, d. h. individuelle Idee das Verständniss fehlte. Wer das Ideal auf das Gattungsideal reducirt, der wird auch alles Idealisiren auf ein bloss gattungsmässiges Idealisiren beschränken müssen, d. h. auf Steigerung der gattungsmässigen Schönheit oder auf Verähnlichung des grade vorliegenden Exemplars mit dem Gattungsideal. Diese Beschränkung des Begriffs der Idealisirung passt ebenfalls sehr gut in den Gedankenkreis des abstrakten Idealismus und ist wohl derjenige Punkt, in welchem der letztere am meisten in die Popularästhetik Eingang gefunden und die merklichsten Spuren im popularästhetischen Bewusstsein unsrer Zeit zurückgelassen hat.

So wenig das Ideal mit der Idee verwechselt werden darf, so sehr ist es doch geeignet, als sinnlicher Repräsentant der übersinnlichen Idee deren Stelle für die Bemessung des Schönheitsgrades eines Exemplars der Gattung zu vertreten. Denn das Gattungsideal bietet als adäquate Versinnlichung der Gattungsidee das Maximum von gattungsmässiger Schönheit, und kann so als Maassstab benutzt werden, im Vergleich mit welchem der grössere oder geringere Schönheitsgrad verschiedener Exemplare je nach ihrer grösseren oder geringeren Annäherung an das Ideal bestimmt werden kann. Insofern das subjektive Ideal selbst nur eine wahrscheinliche Annäherung an das objektive Ideal ist, bleibt dabei natürlich ein ästhetischer Irrthum im Bereich der Möglichkeit, aber dennoch wird dieser Ersatz der Idee durch das Ideal für die Beurtheilung um so wünschenswerther, eine je höhere Entwickelungsstufe die logische Idee einnimmt und je unzulänglicher deshalb ihre gefühlsmässige oder ahnungsvolle Erfassung als Anhaltspunkt für das ästhetische Urtheil wird. Der Uebergang vom lebendig Schönen zum gattungsmässig Schönen wird etwa denjenigen Punkt bezeichnen, wo das psychologische Bedürfniss nach diesem Ersatz der Idee durch das Ideal lebhafter fühlbar wird, und darum ist es begreiflich, sowohl dass in der bisherigen Aesthetik von einem Ideal auf den niederen Stufen der Idee noch nicht die Rede gewesen ist, als auch dass ich mir das Hereinziehen dieses Begriffs in die Erörterung bis zu diesem Abschnitt verspart habe.

d. Das Gattungsmässige im Verhältniss zum Formalschönen niederer Stufen und die ästhetischen Scheingefühle bei demselben.

Das Gattungsmässige als konkreter Komplex von Zwecken in bestimmtem gegenseitigem Gewichtsverhältniss ist offenbar relativ

konkreter als jeder einzelne der von ihm umspannten Zwecke, d. h. als das aktiv Zweckmässige oder Lebendige in jeder dieser Komponenten. Indem die Gattungsidee das einheitliche ideale Princip ist, welches aus sich heraus die Arten der verschiedenen Zwecke und das relative Gewichtsverhältniss derselben unter einander bestimmt, ist sie auch das eigentliche formbildende Princip des Gattungstypus und verhält sich zu den einzelnen von ihr umspannten Zwecken sammt deren lebendiger Erscheinungsform als idealer Inhalt zu seiner Form. Dass es zur Idee des Tigers gehört, laufen zu können, wird niemand bestreiten; aber dass der allgemeine Zweck der Lokomotion bei ihm auf ganz besondre Weise verwirklicht ist, dass er so und so beschaffene Beine hat und dieselben grade in der und der Weise beim Laufen gebraucht, das ist die besondere durch die Gattungsidee bestimmte Form der Verwirklichung des allgemeinen Lokomotionszweckes, und darum verhält sich die formbestimmende Gattungsidee zu dieser durch sie bestimmten Form als Inhalt und zwar als idealer Inhalt. Da aber, wie wir früher sahen, das aktiv Zweckmässige allere niederen Stufen der Idee als seine Form in sich schliesst, so wiederholt es sich auch hier, dass das Gattungsmässige allen früheren Stufen des Schönen als ein Schönes von höherer Inhaltlichkeit gegenübersteht und sich demgemäss zu ihnen verhält wie ein inhaltlich Schönes zu einem Formalschönen. Andrerseits werden wir sehen, dass es dem wahrhaft konkreten oder individuell Schönen gegenübersteht wie ein Formalschönes einem inhaltlich Schönen, und deshalb trägt es die Ueberschrift „Das Formalschöne fünfter Ordnung“.

Seinem höheren und konkreteren Inhalt gemäss ist das Gattungsmässige auch fähig, ästhetische Scheingefühle höherer Art auszulösen als die vorhergehenden Stufen des Schönen. Es sind jetzt nicht mehr Gefühle einer abstrakten Gleichgewichtslage der Bewegung, auch nicht mehr bloss solche einer abstrakten Lebendigkeit oder Bewegung mit Bezug auf deren Zweck, sondern Gefühle, welche das ganze Seelenleben der Gattung als solchen umspannen und je nach der Situation auf dieser relativ konkreten Basis bald die eine bald die andre Art von Lebensregungen oder bestimmte Verknüpfungen solcher widerspiegeln. Der ästhetische Beschauer lauert mit dem Tiger, jagt mit den Wölfen, kämpft den Hahnenkampf auf Tod und Leben zweier Nebenbuhler um dasselbe Weibchen mit, kurz er lebt in seinem ästhetischen Scheingefühlsleben das reale Gefühlsleben derjenigen Gattung sympathisch mit durch, welche sich ihm grade im ästhetischen Schein darstellt. Ausserdem aber erlebt er auch noch die reaktiven Scheingefühle, mit denen ein Mensch von den ihn näher angehenden Gattungen afficirt wird; er fühlt die Furchtbarkeit des Haifisches, der Riesenschlange und des Tigers, die Traulichkeit des in der Waldlichtung ihm begegnenden Rehes, die wohlthuende Treue des auf dem Grabe seines Herrn liegenden Hundes oder des beim gefallenen Reiter ausharrenden Pferdes.

Am höchsten steigern sich sowohl die sympathischen als die reaktiven Scheingefühle bei der Gattung, der er selbst angehört; denn deren Seelenleben versteht der menschliche Beschauer unmittelbar,

während er dasjenige anderer Gattungen erst nach Analogie erschliessen muss, und zum Menschen sind seine reaktiven Gefühlsbeziehungen ungleich enger und vielseitiger als zu irgend welchem Thier. Das reaktive Wohlwollen gegen die Jugend, die Hülfsbereitschaft gegen das hülflose Kindesalter, die Ehrfurcht gegen das Greisenalter, die Freude an dem geschlechtlichen Liebreiz beider Geschlechter, das alles findet hier seinen Platz und zwar noch ganz abgesehen von allem Individuellen den bloss gattungsmässigen Typen von verschiedenem Alter und Geschlecht gegenüber. Dass diese Gefühlsregungen einer bedeutenden Steigerung, Vertiefung und Verfeinerung fähig sind, wenn eine energische Individualisirung hinzukommt, die ein ganz individuelles ästhetisches Interesse am Objekt weckt, ist unbestreitbar; aber auch schon als rein gattungsmässige Schönheit kann die kindliche Unschuld, der jungfräuliche Liebreiz, die männliche Jugendvollkraft u. s. w. recht lebhafte ästhetische Scheingefühle erwecken, wofern nur die Empfänglichkeit durch Eindrücke von derselben gattungsmässigen Schablonenhaftigkeit nicht schon abgestumpft ist, oder gar die ästhetische Reflexion über den Mangel jeglicher Individualisirung und das Missfallen über diesen künstlerischen Mangel sich einmengt.

---

7. Das konkret Schöne oder das mikrokosmisch Individuelle.

a. Individualismus, Realismus und Naturalismus in der Kunst.

Man wird gegenwärtig kaum Widerspruch zu fürchten haben, wenn man den Satz als eine empirische Thatsache des ästhetischen Bewusstseins hinstellt, dass das Gattungsmässige in seiner Schablonenhaftigkeit arm und verhältnissmässig leer an Gehalt sei, dass es nicht im Stande sei, das ästhetische Interesse dauernd zu fesseln, dass vielmehr das wahrhaft Schöne erst mit dem Individuellen beginne. Selbst die Darstellung des Gattungsideals oder der polymorphen Gattungsideale wird bald ermüdend und langweilig, weil die Zahl dieser Ideale bald erschöpft ist und alsdann dem Beschauer nichts mehr zu bieten hat. Wo der Ehrgeiz der Künstler nicht über die Darstellung des Gattungsmässigen hinausgeht, da muss das künstlerische Ringen und der Fortschritt mit der Feststellung des Gattungsideals aufhören und alsdann die stereotype Wiederholung des so von der Schule festgestellten Ideals, die akademische Routine in der Nachahmung der konventionellen Typen an seine Stelle treten und jedes eigenartige und selbstständige Leben der Kunst absterben. Diess gilt nicht nur für die bildende Kunst, sondern ganz ebenso für alle übrigen Künste, wenn auch in ihnen die polymorphen Gattungsideale nicht so mit dem Finger aufzeigbar sind wie in der bildenden Kunst; sie alle bleiben nur so lange lebendig, bis der Zeitgeschmack sich über gewisse Ideale des Gattungsmässigen geeinigt hat, und erstarren dann in geistloser Wiederholung dieser konventionell anerkannten Typen. Immer und überall ist es schliesslich das Streben nach dem Individuellen,

der ästhetische Instinkt zur Geltendmachung des höheren Rechtes des konkret-Individuellen gegen das abstrakt-Generelle, was die akademische Tradition durchbricht; nur in diesem Streben nach dem Individuellen liegt die Berechtigung solcher künstlerischen Revolutionen gegen irgendwelche konventionelle akademische Schablone, nicht in den Masken des Realismus oder Naturalismus, in welche diese Bestrebungen sich im Missverstand ihres innersten und eigensten Wesens einkleiden.

Es ist wahr, dass die Natur nicht Gattungen sondern nur Individuen zeigt, welche gewissen Gattungen angehören; daher kommt es, dass eine Bewegung, welche im Gegensatz zu der Nachahmung abstrakter akademischer Gattungsideale die Nachahmung der Natur auf den Schild erhebt, unvermerkt zugleich die Rechte des Individuellen gegen das Gattungsmässige vertritt. Auch ist nicht zu leugnen, dass, wenn das Wesen der Kunst doch einmal irrthümlich in die „Nachahmung“ gesetzt wird, dieser Irrthum weniger weit vom Wege echter Kunst abführen muss, wenn das Vorbild der Nachahmung nicht in tradionellen akademischen Abstraktionen sondern, soweit die Eigenart der Künste diess zulässt, in der Natur gesucht wird, weil letztere der Idee denn doch noch näher steht.

Nicht minder wahr ist es, dass das Gattungsmässige keine Realität, keine selbstständige Existenz für sich hat, die vielmehr nur dem Individuellen zukommt; wo also eine Kunstrichtung das Ideale als eitel Dunst verwirft und das Reale für den alleinigen Gegenstand der Kunst, die realistische Wahrheit für ihr einziges Ziel erklärt, da muss ein solches Streben nothwendig auch dem Idividuellen zur Wiedereinsetzung in die ihm vorenthaltenen Rechte führen. Eine Kunstrichtung, welche ihre Aufgabe allein in der Pflege des Gattungsmässigen, sei es auch im Sinne des gattungsmässigen Ideals sucht, muss nothwendig von dem richtigen Wege weiter abbleiben, als eine solche, die dieselbe in der realistischen Wahrheit sucht. Aber der Grund hiervon liegt nicht da, wo die Anhänger einer „realistischen“ Kunst ihn suchen, in der Annahme, dass der Idealismus Unsinn sei, sondern darin, dass der Realismus durch seinen Kultus des konkret Individuellen dem wahren und ächten, d. h. dem konkreten Idealismus erheblich näher steht, als der abstrakte Idealismus, der über der Pflege des abstrakten Gattungsideals die Rechte des Individuellen verkennt.

Beide Parteien können sich, wie das so oft der Fall ist, darum nicht einigen, weil ihr Streit von einer gemeinsamen falschen Voraussetzung ausgeht, nämlich von der Voraussetzung, dass es kein anderes Ideal geben könne als das relativ abstrakte Gattungsideal. Die eine Partei will die Fahne des Idealismus in der Kunst hochhalten, und hat darin Recht; sie geräth aber in's Unrecht, weil sie das konkrete Ideal nicht kennt, welches das Ideal des Individuellen ist. Die andre Partei verwirft den abstrakten Idealismus und proklamirt die höhere Schönheit des konkret Individuellen; darin hat sie Recht, geräth aber in's Unrecht, indem sie aus Unkenntniss des konkreten Ideals mit dem abstrakten Ideal der Gattung den Idealismus überhaupt verwirft und den Realismus oder Naturalismus an seine Stelle setzt.

Wenn die Naturtreue der Grund für die ästhetische Forderung

der konkreten Individualität wäre, so würde diese Forderung nur soweit im Rechte sein, als die Künste Vorbilder in der Natur finden, würde also z. B. für Musik, Baukunst und Kunstindustrie keine Geltung haben dürfen. Wenn die realistische Wahrheit das alleinige Ziel der Kunst wäre, so wären diejenigen Künste, denen dieser Realismus versagt ist, z. B. die Musik, gar keine Künste, und, was sie bieten, kein Schönes. Wer mit mir darüber einverstanden ist, dass die Schönheit nur im ästhetischen Schein zu finden ist, der ästhetische Schein aber nur der von der Realität abgelöste Schein ist, der ist vor dem Rückfall in solche Irrthümer gesichert und weiss, dass es nicht auf die Uebereinstimmung mit der Naturwirklichkeit, sondern auf die adäquate Versinnlichung der Idee ankommt, gleichviel ob diese Versinnlichung in einer objektiven Naturerscheinung selbst besteht, oder ein mit einer solchen zufällig übereinstimmender freier Schein ist, oder ob sie ein mit keiner Naturerscheinung übereinstimmender Schein ist. Wenn der ästhetische Schein mit einer Naturerscheinung übereinstimmt, so ist das darum für ihn ästhetisch zufällig zu nennen, weil er seine Schönheit doch auch in diesem Falle nur aus seiner unmittelbaren Angemessenheit an die in ihm dargestellte Idee schöpft, nicht auf dem Umwege der Uebereinstimmung mit der der Idee adäquaten Naturerscheinung; ob es eine solche giebt oder nicht, mag für seine Entstehungsgeschichte von erleichterndem oder erschwerendem Einfluss sein, ist aber für seine Schönheit, wenn er einmal existirt, vollkommen gleichgültig. Dass die Schönheit des konkret individuellen ästhetischen Scheins nicht von der Naturtreue, sondern von seiner Adäquatheit an die konkret individuelle Idee herrührt, wird für den realistischen Künstler unter anderm auch daran offenbar, dass die realistische Naturtreue der künstlerischen Darstellung der ästhetischen Wirkung nur insoweit zum Vortheil gereicht, als sie auf das zur Versinnlichung der konkreten Idee Wesentliche und Nothwendige im ästhetischen Schein gerichtet ist, dass sie dagegen die ästhetische Wirkung beeinträchtigt, sobald sie auf unwesentliche Züge und gleichgültige Nebensachen gerichtet ist, welche zur Versinnlichung der Idee nichts beitragen und bloss die Aufmerksamkeit des Beschauers zersplittern und vom Wesentlichen, auf das es ankommt, ablenken. Käme es nur auf realistische Naturtreue an, so könnte ein solcher Unterschied zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem gar nicht Platz greifen, der immer schon die Beziehung der Erscheinung auf die in ihr zum Ausdruck gelangende Idee voraussetzt.

Das individuell-schöne Kunstwerk ist demnach nicht deshalb schöner als das gattungsmässig-schöne, weil es der Natur und Wirklichkeit besser entspricht; sondern vielmehr die Naturwirklichkeit ist deshalb schöner als das gattungsmässig-schöne Kunstwerk, weil sie der ästhetischen Forderung des konkret Individuellen besser entspricht als dieses. Der Grund, weshalb das konkret Individuelle sowohl in der Natur als in der Kunst ästhetisch höher steht als das Gattungsmässige, kann also nicht darin gesucht werden, dass in der Natur nur das konkret Individuelle eine unmittelbar selbstständige Existenz und das Gattungsmässige keine Wirklichkeit hat, sondern er muss

darin gesucht werden, dass die Idee, welcher die Natur entspricht, weil sie aus ihrer Realisation hervorgeht, und welcher das Schöne entsprechen soll, dass diese Idee selbst schon konkret-individuell, nicht abstrakt-gattungsmässig ist. Mit andern Worten: nur wenn das Gattungsmässige ebensowenig unmittelbare Selbstständigkeit in der Idee wie in der Realität hat, nur dann verlangt die adäquate Versinnlichung der Idee im ästhetischen Schein ein konkret Individuelles als das wahrhaft Schöne. Wenn es aber eine metaphysische Wahrheit ist, dass die Realität nichts ist als die stetige Realisation der Idee, so bedarf es keines Beweises mehr dafür, dass das Gattungsmässige in der Idee ebenso eine bloss abstrakte Qualität des Individuellen ist, wie diess in der Realität allgemein zugestanden ist.

b. Individualidee und Gattungsidee.

Die Wahrheit dieses letzteren Satzes ist nun allerdings durch den abstrakten metaphysischen Idealismus ebenso verdunkelt und unterdrückt worden wie die höchste Schönheit des konkret Individuellen durch den abstrakten ästhetischen Idealismus. Nach der Platonischen Metaphysik sitzen die Gattungsideen, jede in einem einzigen Exemplar, an einem überhimmlischen (transcendenten) Ort und das Konkrete in Natur und Kunst ist das, was es ist, durch ein unverständliches „Theilhaben" an diesen transcendenten Gattungsideen. Nach Schopenhauer wäre dieses Theilhaben so zu denken, dass jede Gattungsidee in viele Exemplare zerfällt oder sich zerspaltet, die eigentlich alle einander gleich sein müssten, und nur ebenso in Folge von zufälligen Störungen und Hemmungen ungleich gerathen, wie sie in Folge von solchen von der mit dem Gattungsideal identificirten Gattungsidee abweichen. Der abstrakte metaphysische Idealismus kennt also nur ideewidrige Abweichungen der Individuen von der Gattungsidee; nur bei der Gattung „Mensch" macht er eine sein Princip umstossende Ausnahme und giebt ideegemässe und ideebestimmte Abweichungen der Individuen von der Gattungsidee zu. Dieses sein Zugeständniss von Individualideen bezieht sich doch aber eigentlich nur auf die Ausnahmemenschen, während es bei der gemeinen Masse dabei verbleibt, dass die Individuen Prägungen aus demselben Stempel mit bloss zufälligen individuellen Abweichungen sind. Die nächste ästhetische Konsequenz aus dieser metaphysischen Ansicht müsste die sein, dass nur die wirklichen oder fingirten Ausnahmemenschen, welche Realisationen einer Individualidee sind, würdig wären, Gegenstand der Kunst zu sein, das *servile pecus* ohne individuelle Bedeutung aber höchstens als Statisten und Staffage verwendbar wäre. Die Analogie dieser ästhetischen Ansicht Schopenhauers auf metaphysischem Gebiet ist die (von Goethe, Richard Rothe u. A. getheilte) Meinung, dass nur die Ausnahmemenschen (welche Realisationen von Individualideen sind) den Vorzug der Unsterblichkeit geniessen.

Aber diese metaphysischen Ansichten sind schlechterdings nicht aufrecht zu erhalten; die zugelassene Ausnahme hat sie nicht bloss durchlöchert, sondern gradezu aufgehoben. Wenn die hervorragenderen Menschen keine „Dutzendwaare" der Natur, sondern Realisationen der

Individualideen sind, so müsste sich doch eine scharfe Grenze aufzeigen lassen zwischen diesen Ausnahmeindividuen einerseits und der gemeinen Masse andrerseits, um die Behauptung erträglich erscheinen zu lassen, dass erstere ein anderes (nämlich erst durch die Individualidee vermitteltes) Verhältniss zur gemeinsamen Gattungsidee haben sollen als letztere. So wenig die Menschen sich als Böse und Gute in Hölle und Himmel vertheilen lassen, ebensowenig in Realisationen von Individualideen und in solche der Gattungsidee. Das Bedeutende geht durch unmerkliche Uebergänge in's Alltägliche über, und es ist letzten Endes doch nur die Lieblosigkeit, der Mangel liebevollen Versenkens in den Gegenstand, was jene Oberflächlichkeit der Beobachtung erzeugt, die an bloss ideewidrige Unterschiede der Individuen denken lässt.

Etwas Bedeutendes, zur Bewunderung Anlass Gebendes kann man oft genug in dem Gemüthsleben der einfachsten, ungebildetsten und unbedeutendsten Menschen finden, wenn man sich nur die Mühe giebt es zu suchen; die Bedeutung des Individuums bemisst sich nicht bloss nach seinen Leistungen für die öffentliche Geschichte des Staats- oder Geisteslebens der Menschheit, sondern ebenso sehr nach seinen Leistungen für die ungeschriebene Geschichte der sittlichen und religiösen Erhaltung und Entwickelung des Volksgemüths. Das unbeachtete Martyrium, das heimliche Dulden, die stille Aussaat der Liebe begründen auch einen Anspruch auf tiefere ideale Bedeutung der Individualität; diess kann man um so weniger in Zweifel ziehen, je höher man die ethische Bedeutsamkeit der Welt im Vergleich zu ihrer natürlichen, und je höher man das Gemüthsleben des Individuums im Vergleich zu der äusserlichen Geschichte der Gattung stellt. Solche dem Individuum ideale Bedeutung verleihende Züge findet man aber nicht bloss bei der kaukasischen Race, nicht bloss bei Kulturvölkern sondern schon bei Naturvölkern, nicht bloss bei Menschen sondern auch bei Thieren. Die individuelle Prägung zeigt sich schon an den Physiognomien, welche den idealen Gehalt des Individuums als solchen durchscheinen lassen. Wer nur die physiognomischen Unterschiede der höheren gebildeteren Klassen des eigenen Kulturvolks zu beachten gewohnt ist, der wird diejenigen der niederen Schichten des eigenen Volkes, in noch höherem Grade diejenigen fremder Völker und Racen, und im höchsten Grade diejenigen der am tiefsten stehenden Naturvölker monoton und alle unter einander ähnlich finden. Wer aber sich mit dem Seelenleben solcher Kreise der Menschheit näher vertraut macht und sich liebevoll in ihre Beobachtung versenkt, der wird bald auch hier die individuellen Unterschiede erkennen lernen, welche nicht bloss ideewidrige Zufälligkeiten sind, sondern dem idealen Gehalt der Individuen und ihrer inneren Bedeutung entsprechen.

Dasselbe gilt von Thieren. Die Kunst erwirbt erst dadurch das Recht, uns Thierstücke vorzuführen, dass sie die Thiere zu individualisiren vermag, uns also mehr als blosse Gattungsideen, nämlich thierische Individualideen versinnlicht. Bei höheren Thieren von hervorragenderer Intelligenz und Gemüthsanlage liegt die Wahrheit dieses Satzes nahe genug; aber auch bei Thieren, wo man solche

nicht vorauszusetzen pflegt, bleibt sie in Geltung. Ein Schafmaler z. B. kann nur dadurch künstlerische Anerkennung erwerben, dass er in seinen Schafheerden mehr giebt als das Gattungsmässige von verschiedenem Alter und Geschlecht, dass er vielmehr mit der Kennermiene eines liebevollen Schäfers uns lauter von einander abweichende Individuen vorführt, deren jedes in hervorragender Weise etwas Eigenartiges, Bedeutsames repräsentirt, ohne dabei aus den Grenzen der Gattung herauszutreten. Wo die Kunst unter die Stufe des Thierischen hinabsteigt und dadurch die Möglichkeit einbüsst, eine bestimmte Individualidee als eine dem Objekt selbst zukommende zu versinnlichen, da sieht sie sich, wenn sie nicht aufhören will Kunst zu sein, unbedingt genöthigt, einen subjektiv individuellen Ideengehalt in's Objekt leihend hineinzutragen, also dasselbe zum objektiven Ausdruck subjektiv individueller Stimmungen und Gefühle zu benutzen. Nur dadurch erhält z. B. das Stillleben, die Blumenmalerei und die Landschaft eine ästhetische Berechtigung zu selbstständigem Dasein. Alle abstrakt formale Schönheit niederer Stufen ermangelt dieser Existenzberechtigung in Gestalt selbstständiger Kunstwerke, soweit sie zu dieser Erfüllung mit subjektivem Stimmungsgehalt nicht geeignet ist; z. B. die aktive und passive Zweckmässigkeit findet nur noch an unfreiem Schönen ihren selbstständigen Platz, die erstere an lebenden realen Organismen, die letztere an realen Werkzeugen menschlichen Gebrauchs. Steigt man gar unter das Zweckmässige zum mathematisch und dynamisch Gesetzmässigen hinab, so hört die Möglichkeit einer individuellen Selbstständigkeit ganz auf, indem alle Abweichungen vom idealischen Typus in der Natur als nicht von innen aus der Individualidee heraus gesetzte, sondern als von aussen mechanisch aufgenöthigte, also in Bezug auf den singulären Fall zufällige Abweichungen der Wirklichkeit auftreten. Man kann daraus umgekehrt den Schluss ziehen, dass man es so lange, als man das Schöne erst im Typischen und noch nicht im Individuellen suchen kann, bloss mit niederen Stufen einer relativ abstrakten und formalen Schönheit zu thun hat.

Auch die Individualidee umschliesst ebenso wie die Gattungsidee einen successiven Polymorphismus der Lebensalter; was ihr fehlt, ist nur einerseits der simultane Polymorphismus (des Geschlechts) und andrerseits das Auseinanderfallen der phylogenetischen und ontogenetischen Entwickelung. Auch die Gattungsidee ist nicht immer aktuell, und insofern sie aktuell ist, ist sie es jederzeit nur unvollständig. Die Gattungen haben eine beschränkte Lebensdauer wie die Individuen, und es macht dabei keinen principiellen Unterschied, ob das Zeitmaass dieser Lebensdauer Jahrtausende, Jahre oder Stunden sind. Es hat also für jede Gattungsidee eine Zeit gegeben, wo sie noch nicht aktuell war, und wird für jede eine Zeit geben, wo sie nicht mehr aktuell ist. Nur während der Lebensdauer der Gattung ist die Gattungsidee aktuell, und auch da ist sie es immer nur theilweise. Denn die Gattungsidee muss zunächst mindestens die Individuen der Gattung umspannen, welche zu allen Zeiten gelebt haben oder leben werden, und doch kann sie aktuell nur in Bezug auf die jetzt faktisch

lebenden sein. Ausserdem umspannt aber die Gattungsidee noch alle Individuen, welche möglicher Weise unter andern Umständen (bei längerer Lebensdauer der Gattung oder bei weiterer Verbreitung derselben) hätten leben können; in Bezug auf diese aber ist sie zu keiner Zeit aktuell. Ewig kann sie nur als reine ideale Möglichkeit, beziehungsweise als konditionales logisches Postulat genannt werden; aktuelle Idee ist sie immer nur in zeitlicher Beschränkung in Bezug auf einen sehr kleinen Theil ihrer Entfaltungsmöglichkeit und mit stetiger Aenderung ihres aktuellen Gehalts. In genau demselben Sinne, als rein ideale Möglichkeit und als konditionales logisches Postulat ist auch die Individualidee ewig zu nennen; in genau demselben Sinne ist auch sie als aktuelle Idee eine zeitlich auf die Lebensdauer des Individuums beschränkte und eine nach Maassgabe seiner Altersstufen und vorschreitenden oder rückschreitenden Metamorphose stetig wechselnde in ihrem aktuellen Gehalt. Da man von keinem Individuum sagen kann, dass es die ideell mögliche Maximalgrenze seiner Lebensdauer erreicht habe, oder während seines Lebens alle ideell in ihm schlummernden Möglichkeiten vollständig ausgelebt und zur Entfaltung gebracht habe, so wird auch jede Individualidee als Entfaltungsmöglichkeit weit reicher und umfassender sein als die Summe aller von ihr durchlaufenen Aktualität; also auch hierin stimmt die Individualidee mit der Gattungsidee überein.

Fragen wir uns nun, was die jeweilige aktuelle Gattungsidee sei, so können wir darauf keine andre Antwort geben als: die Summe aller jeweilig aktuellen Individualideen, welche zu dieser Gattung gehören; fragen wir uns, was die ewige Gattungsidee sei, so lautet die Antwort: die Summe aller ewigen Individualideen der Gattung, sowohl derjenigen, welche im Lebenslauf der Gattung zur Aktualisirung gelangen, als auch derjenigen, welche blosse ideale Möglichkeiten zu bleiben bestimmt sind, weil die Bedingungen niemals eintreten, für welche sie logisches Postulat sein würden. Wir müssen aber zu diesen Definationen hinzufügen: die genannte Summe abzüglich des bloss Individuellen, das zwar nicht im Widerspruch mit der Gattungsidee stehen darf, aber auch nicht durch dieselbe logisch gefordert ist. Hier tritt nun der Punkt zu Tage, wo die Abstraktheit der Gattungsidee im Vergleich zu der Summe der Individualideen einleuchtet. Das Bestimmende für die Wirklichkeit und ihre konkreten Erscheinungsformen ist die Summe der Individualideen mit ihrer absoluten Konkretheit und restlosen Durchbildung der Form bis in's Kleinste; die Gattungsidee ist nur eine abstrakte logisch ideale Bestimmtheit an diesem Komplex von Individualideen. Bei dem diskursiven logischen Nach-Denken des Naturprocesses ist der Mensch darauf angewiesen, vom Abstraktesten zum minder Abstrakten fortschreitend allmählig auch das Konkrete annähernd zu durchdringen; im unbewussten logischen Weltprocess aber ist das absolut Konkrete das unmittelbar ideell Postulirte und demgemäss Realisirte und die abstrakten Qualitäten desselben sind nur aufgehobene implicite Momente in ihm und an ihm, die ebensosehr der idealen wie der realen Selbstständigkeit entbehren.

Alle Individuen in der Welt sind unter einander bis zu einem gewissen Grade gleich, und bis zu einem gewissen Grade ungleich; die grössere oder geringere Gleichheit derselben giebt jene logisch abstrakten idealen Ausschnitte, die sich über räumlich und zeitlich weit von einander getrennte Realitäten erstrecken, und die man je nach ihrem Verhältniss zu den restirenden Unterschieden als Ordnungen, Familien, Gattungen, Arten, Unterarten, Varietäten, Racen u. s. w. bezeichnet. Je reicher der ideale Gehalt eines Individuums und der ihm ähnlichen Individuen ist, desto grösser und bedeutungsvoller werden bei einem gleichen Grade von Gleichheit die individuellen Reste sein; je ärmer der ideale Gehalt eines Individuums und der ihm ähnlichen Individuen ist, desto dürftiger und bedeutungsloser werden bei einem gleichen Grade von gattungsmässiger Gleichheit die restirenden individuellen Besonderheiten sein. So kommt es, dass innerhalb einer einzigen Menschenrace die seelischen individuellen Unterschiede grösser sind, als z. B. die seelischen Unterschiede verschiedener Gattungen derselben Ordnung bei niederen Thieren. Aber diese Verschiedenheit zwischen dem Grade des Unterschiedes bei höheren und niederen Geschöpfen ist keine zufällige, sondern selbst eine logisch geforderte, und selbst bei den niedrigsten Moneren oder Bakterien bleibt das principium indiscernibilium in Kraft. Ueberall ist die Gattungsidee nichts als eine Abstraktion von dem konkreten Komplex der Individualideen, gleichviel in welchem Verhältniss die Gleichheit und Verschiedenheit derselben zu einander steht.

c. Die Individualidee als mikrokosmische Partialidee.

Der diskursiv logische Fortgang von der abstrakten Gattungsidee zu dem konkreten Komplex der konkreten Individualideen ist ein ganz ähnlicher Schritt wie derjenige von der abstrakten aktiven Zweckmässigkeit des irgendwie Lebendigen überhaupt zu dem bestimmten Zweckkomplex der Gattungsidee. Die relative Abstraktheit der Gattungsidee entzog sich nur dadurch zunächst dem Blicke, dass sich als sinnlicher Repräsentant derselben das Gattungsideal in seiner scheinbar konkreten Singularität unterschob. Man darf sich aber durch diese Singularität des Ideals nicht täuschen lassen, und wird es nicht, sobald man des Unterschiedes zwischen sinnlichem Ideal und übersinnlicher Idee eingedenk bleibt. Während das Gattungsideal als Repräsentant der ganzen Gattung fungiren kann, fehlt es an einem solchen sinnlichen Repräsentanten für die einheitliche Totalität der gattungsmässigen Individuen; dieser Komplex als solcher kann deshalb nicht in den ästhetischen Schein eingehen, und bleibt ausserhalb des Gebiets des Schönen. Dem Schönen gehört nur das einzelne Individuum als solches an, das nur einen Theil jenes konkreten Komplexes darstellt. Insofern scheint auch das Individuum wieder etwas Herausgeschnittenes, von der absolut-konkreten Idee Abgelöstes und insofern Abstraktes zu sein; es ist nur eine Partialidee, d. h. ein unvollständiges Stück einer umfassenderen Idee. Das ist unbestreitbar; aber diese Schwierigkeit hängt eben mit der Abhängigkeit des Schönen vom

ästhetischen Schein zusammen, und lässt sich ausserdem, wie wir sehen werden, bis zu einem gewissen Grade ideell überwinden, während sie sinnlich unüberwindlich ist. Daneben aber ist zu beachten, dass die Partialidee, welche wir an der Individualidee besitzen, doch nicht in dem engeren Sinne des Wortes abstrakt ist, wie die Gattungsidee es ist, nämlich so, dass sie sich über viele zeitliche und räumlich getrennte Individuen erstreckte. Vielmehr ist die Individualidee nur in dem konkreten Sinne Partialidee, dass sie einen räumlich und zeitlich geschlossenen, kontinuirlich in sich zusammenhängenden Ausschnitt aus einem grösseren Ganzen darstellt, in welchem das der Idee nach Zusammengehörige und der Idee nach Untrennbare und Untheilbare auch als raumzeitliche Einheit des Daseins einerseits und als seelische Einheit des Bewusstseins und Selbstbewusstseins andrerseits zur Erscheinung zu kommen bestimmt ist. Damit ist aber die Grenze der Konkrescenz erreicht, deren die sinnliche Auffassung überhaupt fähig ist; was darüber hinaus geht, die umfassende Einheit des konkreten Daseins oder der Makrokosmos, muss objektiv betrachtet als eine höhere Stufe der Konkrescenz anerkannt werden, aber subjektiv ist zu dieser Anerkennung nicht mehr die sinnliche Anschauung, sondern nur noch die abstrakte diskursive Reflexion befähigt.

Es gehört zum Wesen der Individualität, dass sie eine sich stufenweis gliedernde ist, dass also jedes bestimmte Individuum Individuen niederer Ordnung unter sich befasst und von Individuen höherer Ordnung unter sich befasst wird. Die Individuen niedrigster Ordnung, welche einfach sind und keine Individuen mehr unter sich befassen, entziehen sich ebensosehr unsrer Anschauung, wie das Individuum höchster Ordnung, das kein höheres mehr über sich hat. Nur diejenigen Ordnungen der Individualität, welche in der Mitte liegen zwischen den Atomen und dem Makrokosmos sind unsrer sinnlichen Auffassung zugänglich, und auch diese keineswegs alle. Die Individuen höherer Ordnung sind wohl zu unterscheiden von den Gattungen; letztere sind unwirkliche und unselbstständige Abstraktionen, erstere sind Realitäten. Moleküle, Plastiden, Zellen, Organe, Organsysteme, Individuen im gewöhnlichen Sinne, Stöcke, Thierstaaten, Familien, Gemeinden, Staaten, Reiche und Staatenbünde, Planeten, Sonnensysteme, Weltlinsen u. s. w. sind lauter Realitäten, die einander unter- und übergeordnet sind, und sich mit dem abstrakten System der Gattungen und Arten theils nur berühren, theils durchkreuzen. In der höchsten Individualidee müssen die Ideen aller Individuen niederer Ordnungen enthalten sein, d. h. in der absolut-konkreten Weltidee müssen alle Individualideen der Welt mitbefasst sein. Und zwar müssen in der ewigen Weltidee als bloss idealer Entfaltungsmöglichkeit alle möglichen ewigen Individualideen als bloss ideale Entfaltungsmöglichkeiten und konditionale logische Postulate beschlossen sein; in der jeweilig aktuellen Weltidee aber müssen alle jeweilig aktuellen Individualideen aller Ordnungen als ihre idealen Momente oder Partialideen enthalten sein.

Dabei ist auch hier das Ganze das Prius der Theile, das absolut Konkrete das Bestimmende für die in ihm beschlossenen idealen

Glieder. Jede Individualidee mittlerer Ordnung ist der Individualidee höchster Ordnung darin ähnlich, dass sie das gleiche Verhältniss gegen die von ihr umspannten und als ideale Glieder in ihr beschlossenen Ideen niederer Ordnung zeigt; ausserdem aber weist sie über sich hinaus auf die Indiviualidee nächsthöherer Ordnung, von welcher sie Glied ist, und so indirekt zuletzt auf die Weltidee. Jede Individualidee ist also einerseits Abbild der Weltidee im Kleinen, andrerseits gliedliche Hindeutung auf die einheitliche ideale Totalität, in welcher sie Glied ist, und aus der Gliedschaft in welcher sie ihre ideale Bestimmtheit schöpft. Beide Arten der Beziehung auf den Makrokosmos fasst man unter der Bezeichnung „Mikrokosmos" zusammen. Jede Individualidee ist also einerseits Partialidee, und insofern nicht absolut-konkrete Idee, und ist andrerseits mikrokosmische Idee, und besitzt in ihrer mikrokosmischen Beschaffenheit das Mittel zur ideellen Ueberwindung ihrer Partikularität.

Jede Individualidee wird ihre Partikularität als Partialidee und ihren Mangel an absoluter Konkretion um so weniger empfinden lassen, je mikrokosmischer sie ist, und je deutlicher in ihrem ästhetischen Schein ihre mikrokosmische Beschaffenheit in die Augen springt. Nun ist es aber klar, dass die Individualidee ein um so ähnlicheres Abbild des Makrokosmos in ihren Beziehungen zu den Individualideen niederer Ordnungen sein kann, einer je höheren Stufe in der Stufenordnung des Individuellen sie selbst angehört; denn um so mehr Ordnungen von Individuen und eine desto grössere Gesammtzahl von Individuen niederer Ordnungen wird sie unter sich befassen. Ebenso ist es klar, dass eine Individualidee um so deutlicher durch ihre Gliedschaft auf die Weltidee hindeuten wird, einer je höheren Stufe der Individualität sie angehört; denn da jede zunächst nur Glied an einer Individualidee höherer Ordnung ist, so deutet sie unmittelbar nur auf diese und erst mittelbar auf die Weltidee hin, und diese Vermittelung wird um so mehr abgekürzt, einen je höheren Platz sie selbst in der Stufenordnung einnimmt. Andrerseits hängt aber die ästhetische Wirkung, welche die Erscheinung einer Individualidee auszuüben vermag, nicht allein von dem Grade ihrer mikrokosmischen Beschaffenheit ab, sondern auch von dem Grade der Möglichkeit, dieselbe sinnlich aufzufassen. In letzterer Hinsicht sind nun aber die mittleren Ordnungen der Individuation günstiger gestellt als diejenigen, welche der unteren und der oberen Grenze der Individuation näher stehen. Moleküle, Plastiden und Zellen entziehen sich ebenso durch ihre Kleinheit der sinnlichen Anschauung wie grössere Gemeinden, Staaten, Planeten, Sonnensysteme und Weltlinsen durch ihre Grösse und Ferne sich der Ueberschaubarkeit entziehen. Es bleiben demnach die Organe, Organsysteme, Individuen im engeren Sinne, Stöcke, Thierstaaten und Familien übrig als diejenigen Ordnungen der Individualität, welche anschaulich und ausreichend mikrokosmisch zugleich sind.

Im Pflanzenreich ist es hier entschieden der Stock, der den Individuen im engeren Sinne den Rang abläuft, weil er um so viel mikrokosmischer ist; im Thierreich ist es der Thierstaat oder, da die Thierstaaten nur bei niederen Thieren eine grössere Ausbildung zu erlangen

pflegen, die monogamische oder polygamische Familie, worin die Individualidee den Gipfel der mikrokosmischen Beschaffenheit erreicht. In der Menschheit ist es ebenfalls theils die Familie (man denke an die unerschöpfliche ästhetische Wirksamkeit der Darstellungen aus dem heiligen und profanen Familienleben) theils die Gruppen, welche als sinnlich überschaubare Vertreter von Staat, Kirche und Gesellschaft auftreten und uns die Beziehung der Individuen zu diesen unanschaulichen Individuen höherer Ordnung versinnlichen. Daneben behauptet auch die Individualidee des einzelnen Menschen ihr Recht, weil ihre mikrokosmische Beschaffenheit für sich allein schon zur Ueberwindung der Partikularität ausreicht, und weil namentlich die geistige Bedeutung des Makrokosmos unter Ueberspringung der natürlichen Individuen höherer Ordnung (Planeten, Sonnensysteme, Weltlinsen, und des materiellen Universums) sich deutlich in ihr widerspiegelt.

Wenn das materielle Universum mit all seinen natürlichen Gliederungen letzten Endes nur ebenso blosses Mittel für das Zusichselberkommen des Geistes ist, wie die unorganische Natur Mittel für die Entstehung der organischen, dann ist es schliesslich von allen uns bekannten Lebewesen nur der Mensch, der auf diesen tiefsten Kern der makrokosmischen Idee mikrokosmisch hinweist, und darum ist es auch der Mensch und die unerschöpfliche Vielheit der menschlichen Individualideen, welche den höchsten Inhalt des Schönen abgeben. Die Beziehung des Menschen auf die Familie, die Gesellschaft, den Staat und die Kirche dient unter diesem tieferen geistigen Gesichtspunkt nur dazu, die latenten geistigen Eigenschaften des Menschen in die sinnliche Erscheinung treten zu lassen, um sie so in den ästhetischen Schein einzuführen. Es mag sein, dass es auf anderen Planeten anderer Sonnensysteme Geschöpfe höherer Art giebt als den Menschen, welche dem tiefsten Kern der makrokosmischen Idee noch näher kommen; jedenfalls sind dieselben für unsre Kunst unverwendbar, weil uns die sinnliche Anschauung derselben fehlt. Wenn somit für uns die menschlichen Individualideen der höchste Inhalt des Schönen bleiben müssen, so darf man darin eine Folge der Beschränktheit unsres irdischen Standpunktes sehen, aber nimmermehr darf man verkennen, dass diese Ideen wegen ihrer mikrokosmischen Beschaffenheit wirklich objektiv geeignet sind, ein ganz hervorragender und in hohem Maasse ausreichender Inhalt des Schönen zu sein, und nicht bloss vom subjektiv anthropologischen Standpunkt dazu geeignet scheinen. Innerhalb des Kreises der menschlichen Individualideen werden wiederum diejenigen den geeignetsten Inhalt des Schönen bieten, welche am meisten mikrokosmisch sind und insbesondere am tiefsten auf den geistigen Kern der makrokosmischen Idee, auf das Zusichselberkommen des Geistes und seine Erlösung, eingehen.

d. Das Schöne als Mysterium.

Wir hatten in unserm diskursiv logischen Aufsteigen von den abstrakteren Gestalten der Idee zu den relativ konkreteren gesehen, wie von der rein quantitativen mathematischen Idee der Fortgang zu der schon mehr qualitativ-quantitativen dynamischen Idee, von dieser

zu der teleologischen Idee, und innerhalb der letzteren von der abstrakten Teleologie der Lebendigkeit durch die schon minder abstrakte (weil einen Zweckkomplex in sich schliessende) Gattungsidee zu der relativ konkreten individuellen Partialidee und von dieser endlich zu der absolut konkreten universellen Totalidee führt, welche letztere aber als solche schon ausserhalb des Bereichs der Aesthetik fällt. Auch die Weltidee ist letzten Endes nichts als eine teleologische Idee, und insofern die logische Idee in höchster Gestalt, nämlich in ihrer universellen Anwendung auf das Unlogische (nicht mehr bloss auf ein Unlogisches oder auf etwas Unlogisches); sie ist die allein wahre, weil allein konkrete Gestalt der Idee, und alle abstrakteren Stufen der Idee, welche wir bei diesem diskursiv-logischen Aufsteigen durchwanderten, sind nur entweder abstrakte Qualitäten oder einseitige Ausschnitte aus der Einen Totalidee des Makrokosmos. So ist auch alle Teleologie in den Partialideen letzten Endes nur eine durch die Gliedschaft in der Totalidee bestimmte und in der teleologischen Bedeutung ihrer partiellen Mittelzwecke durch die Abhängigkeit vom Universalzweck bedingte. Aber weil unser Verstand nicht ausreicht, um die Totalidee und deren Universalzweck sicher und zweifellos zu erfassen und klar zu überschauen, oder gar die Partialideen mit ihren Individualzwecken deduktiv aus jenen abzuleiten, darum sind wir vielmehr auf die induktive Erfassung der Partialideen und auf das gleichsam bruchstückweise oder lokale Verständniss ihrer Individualzwecke angewiesen.

Die Logicität der Idee, die uns in den abstraktesten Stufen so leicht verständlich war, weil sie auf einen so abstrakten Abschnitt der Totalidee koncentrirt war, diese Logicität der Idee, die auf der abstraktesten Stufe der teleologischen Idee noch einmal recht hell aufleuchtet, verdunkelt sich für unser abstraktes Denken auf den höheren Stufen der teleologischen Idee in fortschreitendem Maasse, und man kann sagen, je deutlicher die Idealität des Inhalts des Schönen für das Bewusstsein hervortritt, desto undeutlicher tritt dessen Logicität für dasselbe zurück. Je höher und konkreter die Stufe der Idee ist, welche uns im ästhetischen Schein entgegentritt, desto schwerer wird es uns, ihre teleologische Bestimmtheit und Bedeutung unmittelbar zu erkennen oder uns dieselbe mittelbar, d. h. durch Konkrescenz aus abstrakteren und darum leichter verständlichen Gestalten der Zweckmässigkeit begreiflich zu machen, desto mehr sind wir auf das schon in den abstraktesten Stufen nicht zu entbehrende unbewusste, ahnungsvolle, gefühlsmässige implicite Erfassen des unbewussten, dem ästhetischen Schein immanenten Ideengehalts angewiesen. Mit andern Worten: je höher und konkreter das Schöne ist, desto mysteriöser wird es für uns, desto mehr wird die klare verstandesmässige Einsicht in die Logicität des idealen Gehalts, die bei den niedrigsten Stufen des Formalschönen noch ein verhältnissmässig breites Feld offen hat, von jenem letzten Mysterium verschlungen, welches nun einmal in nicht abzuleugnender Weise für das Bewusstsein in dem unbewussten Erfassen des unbewussten Ideengehalts liegt. Das Letzte und Tiefste im Schönen, der springende Punkt, der es zum Schönen macht, ist überall und auf allen Stufen ein Mysterium,

auch auf denen der dürftigsten formalen Schönheit, und darum ist der Anspruch irgend welcher Aesthetik, die Erklärung des Schönen erschöpfen zu wollen, unter allen Umständen ein Symptom davon, dass das Problem des Schönen und sein im Mysterium liegendes Wesen noch gar nicht verstanden ist.

Je höher das Schöne steht, desto tiefer versinkt es in dieses Mysterium; je konkreteren Individualideen, je grösseren Aufgaben es sich zuwendet, je tiefere künstlerische Lösungen es für dieselben bietet, je tiefer es in den Universalzweck und die letzten Ziele des Geisteslebens eindringt, und je mächtigere ästhetische Wirkungen es demgemäss hervorbringt, desto mysteriöser und unerklärlicher wird es für die ästhetische Reflexion und das rationelle diskursive Begreifen des Bewusstseins, desto entschiedener wird aber auch das Gefühl des Beschauers von diesem mysteriösen Charakter des Schönen und das Gefühl desselben, dass grade in diesem Mysterium der tiefste und letzte Grund seiner Wirksamkeit liegt. Das Wort „Mysterium" bezeichnet aber nichts andres, als dass der entscheidende Punkt des ästhetischen Processes im Unbewussten liegt, und das Anwachsen des Gefühls für die Stärke und Tiefe dieses Mysteriums ist gleichbedeutend mit dem Anwachsen der Ahnung davon, dass das Wesentliche des Schönen in der unbewussten Perception eines dem ästhetischen Schein unbewusst immanenten Gehalts liegt. Wohl bietet absolut genommen das höhere Schöne auch der ästhetischen Reflexion mehr Stoff zur diskursiven rationellen Bethätigung als das niedere, aber relativ im Verhältniss zu dem unerklärlichen mysteriösen Rest wird der begreifliche Theil des Schönen um so kleiner, je höher das Schöne steht, und — was noch mehr sagen will — der begreifliche Antheil wird im Verhältniss zu dem mysteriösen immer unwichtiger und — selbst ästhetisch genommen — gleichgültiger. Nicht nur immer breiter und grösser, sondern auch immer schwerwiegender und bedeutungsvoller wird der durch den unbewussten Vorstellungsgehalt der ästhetischen Scheingefühle vermittelte ideale Kern des Schönen, und darum ist es nicht zufällig, sondern ganz wesentlich für das Schöne, dass das Maass der von ihm erregten ästhetischen Scheingefühle mit der Höhe seiner Schönheit wächst, bei der mikrokosmischen Individualidee am höchsten wird, und innerhalb der letzteren wieder um so höher steigt, je mikrokosmischer ohne Schädigung der sinnlichen Scheinhaftigkeit die Individualidee ist, je enger insbesondre ihre Beziehungen zum absoluten Weltzweck sind. Dass die Steigerung des Mysteriums zugleich eine Steigerung der unbewussten Logicität im Schönen ist, das tritt erst in den höchsten Modifikationen des individuell Schönen, im Komischen, Tragischen und Humoristischen wieder zu Tage, indem in ihnen der Kampf des Logischen mit dem Unlogischen und die Ueberwindung des letzteren durch das erstere ausdrücklich als solcher zum Inhalt des Schönen wird.

e. Idee, Charakter und Physiognomie.

Da wir auf induktive Erfassung der uns im ästhetischen Schein entgegentretenden Individualideen angewiesen sind, so ist es wichtig

zu verstehen, was der unmittelbarste empirische Repräsentant der Individualidee sei. Diess ist der Charakter. Die Individualidee verhält sich zum Individualcharakter wie die Gattungsidee zum Gattungscharakter. Der Charakter ist die Summe der Reaktionsweisen auf alle möglichen Motive; die Idee ist der Zweckkomplex, welcher darüber bestimmt, ob und in welchem Sinne die herantretenden Vorstellungen zu Motiven für das Handeln werden. Aus der Art, wie ein Individuum unter gegebenen Umständen handelt, erkennt man seinen eigenthümlichen Reaktionsmodus auf die gegebenen Motive, d. h. seinen Charakter; aus diesem Reaktionsmodus erkennt man den Zweckkomplex, welcher bestimmt, dass diese Vorstellungen stark, jene schwach als Motive wirken, diese in dem einen, jene in dem anderen Sinne Motivationskraft entfalten. Wie der Gattungscharakter bestimmt ist durch den Zweckkomplex, welchen wir als Gattungsidee bezeichneten, so der Individualcharakter durch den Komplex aller eigenthümlichen und besonders gearteten Zwecke des Individuums in ihrem relativen Stärkeverhältniss. Dieser Zweckkomplex umschliesst alle objektiven teleologischen Aufgaben des Individuums, sofern sie in dessen supraindividuellen Instinkten, Trieben und Gesinnungen Ausdruck finden, und alle subjektiven individuellen Zwecke desselben, sofern sie unbewusster Weise als Mittel für die Vollbringung der objektiven Zwecke dienen, oder auch negativ stimulirend in den objektiven teleologischen Process eingreifen.

Dieser Zweckkomplex enthält sowohl bei der Gattungsidee als auch bei der Individualidee noch mehr, als im Charakter zu Tage tritt, nämlich auch den Plan des organischen Bildens, Erhaltens, Wiederherstellens u. s. w., kurz das gesetzmässige Formprincip für alle unwillkürlichen auf den Körper bezüglichen Funktionen, bei denen von Motiven im gewöhnlichen Sinne des Worts und darum auch von Charakteräusserung nicht die Rede sein kann. Der organische Leib ist nicht eine Wirkung des Charakters, obwohl er ihm (von Störungen und Hemmungen abgesehen) sowohl bei der Gattung als beim Individuum konform ist; sondern der organische Leib ist darum dem Charakter konform, weil beide koordinirte Ausflüsse desselben einheitlichen Zweckkomplexes, der Idee, sind. Darum sind auch beide geeignet, um von ihnen aus die Idee induktiv zu erschliessen; der Gesichts-Eindruck des organischen Leibes und die Beobachtung der Reaktionsweisen auf die herantretenden Motive der verschiedensten Art, oder Physiognomie und Charakter, ergänzen und unterstützen einander in dem Erschliessen der Idee (sowohl bei der Gattungsidee als auch bei der Individualidee). Wo nur die Physiognomie im weitesten Sinne gegeben ist (wie in der bildenden Kunst), da schliesst man aus derselben unwillkürlich auf einen bestimmten Charakter; und wo nur der Charakter gegeben ist (wie in der Dichtkunst), da stellt die Phantasie sich unwillkürlich eine bestimmte ihm physiognomisch entsprechende Gestalt vor. Die Physiognomie hat den Vorzug, simultane Versinnlichung der Individualidee mit einem Schlage zu sein; der Charakter hat den Vorzug, tiefer in das Wesen der Individualidee einzuweihen und dasselbe sicherer in seiner geistigen Bestimmtheit

erfassen zu lassen.*) Am vollständigsten gelingt die Erschliessung der Individualidee, wo Physiognomie und Charakter einander ergänzen (z. B. in der Aufführung eines Dramas).

f. Das individuelle Ideal.

Wir sahen bei der Gattungsidee die Nothwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Idee und Ideal und haben dieselbe auch bei der Individualidee festzuhalten. Wie man das abstrakte Gattungsideal als Einheit des idealischen physiognomischen Gattungstypus mit dem idealischen Gattungscharakter bezeichnen konnte, so auch das konkrete individuelle Ideal als Einheit des idealischen physiognomischen Individualtypus mit dem idealischen Individualcharakter. Schon das abstrakte Gattungsideal nahm durch die Vielheit der Ideale in Folge des simultanen und successiven Polymorphismus einen gewissen Anlauf zu relativer Konkrescenz, welcher durch Berücksichtigung des Unterschiedes der Unterarten, Varietäten, Spielarten, Racen, Nationalitäten u. s. w. in immer engere Besonderungen führt. Rechnet man beim Menschen nur sechs Altersstufen (was kaum ausreicht), so giebt das für die beiden Geschlechter schon zwölf Gattungsideale; diese Zahl verfünffacht sich durch Berücksichtigung der Racen, während die Vervielfachung durch Berücksichtigung der Nationalitäten gar nicht mehr zu zählen ist. So wie man aber soweit gegangen ist, muss man erkennen, dass die Unterschiede des Typus, welche innerhalb derselben Nation sich durch Verschiedenheit des Stammes, der Provinz, der heimathlichen Bodenbeschaffenheit, der Sitten, des Standes und des Berufs ergeben, weit grösser sind als die Unterschiede der Nationaltypen benachbarter Völker von einander.

Versucht man, allen diesen Besonderungen Rechnung zu tragen, immer noch unter Festhaltung des Anspruchs, allgemeine Typen oder generelle Ideale aufzustellen, so muss man weiter einsehen, dass die so erhaltenen Provinzialtypen, Lokaltypen, Standestypen, Berufstypen u. s. w. oft genug überwogen werden von der Verschiedenheit der Familientypen innerhalb desselben Berufs und Standes in derselben Gegend, und dass endlich die Verschiedenheit der Familientypen überboten wird von der Verschiedenheit der Individuen innerhalb derselben Familie. So drängt jeder Versuch einer Aufstellung von generellen Idealen zu immer konkreterer Besonderung und gelangt nicht eher zur Ruhe als bis dieses Konkrescenz-Streben bei seinem natürlichen Endpunkt, dem konkreten oder individuellen Ideal angekommen ist. Je mehr eine Kunst befähigt ist, diesen Konkrescirungsprocess bis zu Ende durchzuführen, desto mehr wird sie dazu fähig sein, dauernd ihre Herrschaft über die fortschreitende Menschheit zu behaupten; je mehr eine Kunst durch die Beschaffenheit ihres ästhetischen Scheins genöthigt ist, sich mit einem gewissen unvollständigen Grade von

*) Wer hinter dem empirischen Individualcharakter noch einen intelligiblen annimmt, kann gar nicht umhin, denselben mit der Individualidee, als dem Inhalt des Individualwillens, zu identificiren, beweist aber eben damit die Ueberflüssigkeit dieser Begriffseinschiebung.

individueller Konkretion zu begnügen und mit einem Reste von abstrakter Generalität behaftet zu bleiben (z. B. Plastik, stumme Mimik, in geringerem Maasse auch plastische Epik), desto mehr wird ihre Bedeutung im Fortschritt des ästhetischen Bewusstseins der Menschheit zurücktreten und konkreteren Künsten Platz machen müssen.

Jedes individuelle Ideal muss nothwendig auch Züge des Gattungsideals an sich tragen, ebenso Züge des Geschlechtsideals, des Altersstufenideals, des Racenideals, des Nationalideals, des Provinzial- und Heimathsideals, des Standes- und Berufsideals, des Familienideals u. s. w.; die bestimmte Art der Mischung und gegenseitigen Beschränkung dieser relativ generellen Züge wird durch die konkrete Eigenthümlichkeit der Individualidee bestimmt sein. Aber das individuelle Ideal kann auch nicht bloss eine bestimmte Zusammensetzung dieser generellen Züge sein, sondern dasselbe, was das eigenthümliche Mischungsverhältniss bestimmt, das bestimmt auch die konkrete Eigenthümlichkeit des individuellen Ideals, mit welcher dasselbe alle diese generellen Züge überragt und etwas Neues, Originelles, so noch nie Dagewesenes zu ihnen hinzufügt. Die Originalität und Konkretheit des individuellen Ideals liegt weder in dem blossen Mischungsverhältniss der generellen Züge, noch in einem sich Hinwegsetzen über alle Gattungsmerkmale, sondern in der individuellen Einzigkeit innerhalb der Schranken des Generellen. Das Hinausspringen über die Grenzen des Gattungsmässigen gäbe nicht Eigenartigkeit, sondern Absonderlichkeit, nicht gesetzmässige Konkretheit, sondern Abnormität, nicht Originalität, sondern Monstrosität; solche entspringen aber aus krankhaften Störungen oder Hemmungen der Entwickelung, sind also allemal in ihrer Abnormität auch ideewidrig, d. h. das Gegentheil von ideegemäss oder idealisch.

Idealisch kann nur eine von Hemmungen und Störungen freie, oder doch ohne Rest über dieselben Herr werdende Ausgestaltung der Idee sein; Hemmungen und Störungen der Realisation der Individualidee sind aus dem Gesichtspunkt dieser letzteren ideewidrige Zufälligkeiten, wenn sie auch vom Standpunkt der Ideen niederer Stufe oder vom Standpunkt der dieselben einschliessenden Weltidee betrachtet logische Nothwendigkeiten sein mögen und sein müssen. Wenn diese relativen Zufälligkeiten dazu führen, das Individuum zur abnormen Monstrosität zu machen, so ist ihr Ergebniss ein in Bezug auf die Realisation dieser Individualidee negatives, insofern das Individuum dadurch ideewidrig und mehr oder weniger unbrauchbar oder gar störend als Glied im teleologischen Stufenbau des Kosmos wird. Wenn die Zufälligkeiten nur zu geringeren Abweichungen der Wirklichkeit von dem Gattungsideal führen, denen man keine negative Bedeutung beimessen kann, so haben sie doch als solche auch keine positive Bedeutung, und sind darum ohne positiven ästhetischen Werth. Sie können niemals konstituirende Züge des individuellen Ideals in seinem Unterschiede vom Gattungsideal werden, sondern gehören nur der relativ zufälligen Wirklichkeit des individuellen Daseins an; trotzdem werden sie oft genug, bloss weil sie auch individuell sind, mit jenen positiv bedeutungsvollen Unterschieden des Individuums vom Gattungs-

ideal verwechselt, welche aus Besonderheit der teleologischen Aufgaben und Befähigungen des Individuums erwachsen. Insoweit dagegen die Aesthetik das Zufällige am Individuellen oder das individuell Zufällige als ästhetisch bedeutungslos durchschaut hat und von dem ästhetisch Bedeutungsvollen am Individuum zu unterscheiden bemüht ist, fällt sie gar leicht in den abstrakt-idealistischen Irrthum zurück, als ob das Bedeutsame am Individuum nicht das Individuelle, sondern das Gattungsmässige wäre.

Beiden Irrthümern gegenüber ist zu betonen, dass zwar das individuell Zufällige ästhetisch bedeutungslos, weil nicht dem individuellen Ideal, sondern nur der individuellen Wirklichkeit angehörig, ist, dass aber das gattungsmässig Schöne, soweit es am individuellen Ideal sich vorfindet, nur erst zu dem formal Schönen daran gehört, oder sich als relative Form zu der Individualidee als Inhalt verhält, und dass das konkret Schöne oder individuell Schöne im Unterschied von dieser relativ formalen Schönheit der ihm mehr oder weniger anhaftenden gattungsmässigen Züge allein das mikrokosmisch Individuelle ist. Das Mikrokosmische am Individuellen ist, wie oben gezeigt, das Durchscheinen seiner doppelten Beziehung zum Makrokosmos als Abbild desselben und als gliedliche Hindeutung auf denselben; hierin allein liegt das positiv Bedeutsame des individuellen Ideals, weil in diesen Beziehungen seine teleologische Stellung im Verhältniss zu den Individuen sowohl niederer als höherer Ordnung, sein logisch bestimmter Platz im makrokosmischen Stufenbau, kurz sein Werth als Versinnlichung der Individualidee (oder des individuellen Zweckkomplexes) zu suchen ist. Wenn man das konkrete individuelle Ideal „typisch" nennt, so meint man damit in der Regel, dass es „mikrokosmisch" sei, oder diesen bedeutungsvollen teleologischen Zusammenhang mit dem Weltganzen in individuell bestimmter Weise erschliesst. Diese Bezeichnung „typisch" führt aber leicht irre, weil sie auf das Gattungsideal angewandt in der Regel nur bedeutet, dass das Ideal als singulärer ästhetischer Schein doch generell in seiner Bedeutung sei. Typisch im eigentlichen Sinne dieses Worts ist das individuelle Ideal nur insofern, als es nicht bloss individuell ist, sondern auch wesentliche Züge des Gattungsideals an sich trägt. So ist z. B. die demüthige fromme Ergebung und siegreiche Weltüberwindung in einem Christusbilde typisch, sofern sie generell bedeutungsvoll ist und für jeden Menschen die Aufforderung zur Nachfolge enthält, aber sie ist konkret individuell und insofern nicht typisch, als es die Demuth des Gottes in menschlicher Hülle und zwar dieses specifischen Gottmenschen Jesus Christus ist, welche in dem Ideal versinnlicht ist, und welche so nur einmal als existirend und über jede Nachfolge erhaben gedacht werden darf.

Wäre nicht das relativ Zufällige in der individuellen Wirklichkeit, so gäbe es gar keinen Unterschied zwischen dieser und dem individuellen Ideal. Das Zufällige aber ist ein solches immer nur aus dem beschränkten Gesichtspunkt einer Individualidee, sofern die Individualideen gleicher und niederer Stufe mit ihr konkurriren und kollidiren und dadurch ihrer reinen adäquaten Selbstverwirklichung Hemmungen

und Störungen bereiten. Für die höchste Individualidee, die makrokosmische Idee, welche alle Individualideen niederer Stufen in sich schliesst und keine von gleicher Stufe neben sich hat, also absolute Idee ist, kann es darum auch keinen Unterschied von Ideal und Wirklichkeit geben, weil die gesammte Weltwirklichkeit in jedem Augenblick des Processes nichts andres ist als die Realisation der Idee selbst, für welche hemmende oder störende Faktoren nicht existiren. Dieses Zusammenfallen von Ideal und Wirklichkeit beim Makrokosmos ist nun zwar unmittelbar genommen ästhetisch gleichgültig, da es keinen ästhetischen Schein des Makrokosmos giebt; wohl aber wird es mittelbar von Bedeutung, indem die unmittelbare ästhetische Forderung, dass der ästhetische Schein adäquate Versinnlichung der Individualidee sei, noch dadurch bestätigt und bestärkt wird, dass der individuelle ästhetische Schein durch möglichste Uebereinstimmung von Ideal und Wirklichkeit dem bei dem Makrokosmos bestehenden Verhältniss ähnlicher, d. h. um so mikrokosmischer wird. Aber es wäre eine Umkehrung des wahren Sachverhalts, wenn man dasjenige, was bloss eine mittelbare, hinterdreinhinkende Bestätigung ist, zum eigentlichen Grunde machen wollte, d. h. die Forderung, dass der ästhetische Schein idealisch sein solle, daraus ableiten wollte, dass der Makrokosmos idealisch ist, und die Individualidee als mikrokosmische ihm auch darin ähnlich sein solle.

Das individuelle Ideal bleibt nicht nur in der Natur sondern auch in der Kunst unerreicht und unerreichbar, grade ebenso wie das Gattungsideal; das erstere ist sogar noch viel schwerer zu erreichen als das letztere, weil es ungleich tiefer und reicher und darum schwerer auszuschöpfen ist. Auch dem individuellen Ideal kommt man dadurch näher, dass man die Hemmungen und Störungen der natürlichen oder kunstwerklichen Realität, welche man als solche erkennt oder vermuthet, ausscheidet, und was man so als das individuelle Ideal zwischen den Konturen der Wirklichkeit hindurch zu sehen oder zu erfassen glaubt, das kann auch hier als sinnlicher Ersatz der Individualidee gelten und dienen, wie das Gattungsideal als sinnlicher Ersatz der Gattungsidee. Je mehr Künstler ihre Kraft daran gesetzt haben, ein individuelles Ideal herauszuarbeiten und zu fixiren, wie z. B. bei dem Christusideal der religiösen Malerei, desto mehr Anhaltspunkte gewinnt auch das bloss receptive ästhetische Bewusstsein, um die menschlichen Unzulänglichkeiten der Ergebnisse dieser Bemühungen von ihrem idealischen Kern zu sondern, desto deutlicher tritt das nirgends erreichte Christusideal vor seine Phantasieanschauung und wird ihm so zu dem Maassstab, an welchem er neue Versuche oder neu zu seiner Kenntniss gelangende Versuche dieser Art ästhetisch beurtheilt. Aber hinter der Phantasieanschauung dieses individuellen Ideals, welche selbst noch bis zu einem erheblichen Grade unbestimmt und approximativ bleibt, muss doch die gefühlsmässige Ahnung der Individualidee stehen, welche in diesem Ideal versinnlicht ist, und das Ideal wird nur darum als Ideal geschätzt und hochgehalten, weil der Glaube vorhanden ist, dass es die adäquate Versinnlichung dieser im Hintergrunde des Bewusstseins liegenden Idee sei. Ist aber einmal

eine annähernde Feststellung eines solchen individuellen Ideals künstlerisch erarbeitet und vom Publikum als solche anerkannt, so liegt die Gefahr nahe, dass dieses Ideal in der Schule zur akademischen Tradition erstarrt, d. h. zum mehr oder minder abstrakten, generellen Ideal verblasst, indem das konkret Individuelle des vorbildlichen Meisterwerks von den Nachahmern unerreicht bleibt, und dafür das Typische, das ihm anhaftet, in den Vordergrund rückt und mehr und mehr zum konventionell gattungsmässigen Ideal entartet.

g. Das Individuelle im Verhältniss zum Formalschönen und die ästhetischen Scheingefühle bei demselben.

Wie schon oben erwähnt, ist das konkret Individuelle unendlich viel geeigneter und befähigter zur Erweckung von ästhetischen Scheingefühlen als alle vorhergehenden Stufen des relativ Formalschönen; der Reichthum der erregten Gefühle und deren Tiefe, Feinheit und Kraft steht in Proportion zu der Bedeutsamkeit des idealen Gehalts, der im konkret Individuellen sich versinnlicht. Insofern diese Gefühle es sind, welche den idealen Inhalt des Schönen der ästhetischen Auffassung implicite vermitteln, verhalten sie sich zu der Versinnlichung oder dem ästhetischen Schein, oder der sinnlichen Erscheinungsform wie Inhalt zur Form, da sie als Ersatz und Bewusstseinsrepräsentant der an und für sich unbewussten Individualidee figuriren. So wiederholt sich hier auf der Stufe des konkret Schönen noch einmal und zum letzten Mal der Gegensatz von Form und Inhalt im Schönen, wobei das individuelle Ideal auf die Seite der Form und nur die Individualidee, repräsentirt durch die vom Ideal erregten ästhetischen Scheingefühle auf die Seite des Inhalts fallen. Weil aber auf der Seite dieses Inhalts nicht noch einmal die Spaltung in Form und Inhalt wiederkehrt (wenigstens nicht mehr für die ästhetische Auffassung), so kann auch dieser Inhalt nicht mehr seiner Form als ein inhaltlich Schönes gegenübergestellt werden, und seine Form, das konkrete Ideal, ihm nicht mehr als ein formal Schönes entgegengesetzt werden. Da es über die Stufe des Individuellen hinaus keine höhere Stufe des Schönen mehr giebt, im Verhältniss zu welcher das Individuelle oder konkret Schöne zu einem Formalschönen herabgesetzt werden könnte, so bleibt das konkret Schöne unter allen Umständen als inhaltlich Schönes höchster Instanz bestehen, zu dem alle niederen Stufen sich als Formalschönes verhalten, ebenso wie umgekehrt das mathematisch Gefällige als die niedrigste Stufe keine Stufe unter sich hatte, zu der es sich als inhaltlich Schönes verhalten konnte, sondern allen andern Stufen gegenüber als Formalschönes gelten musste. Wenn es nun einerseits wahr ist, dass die freie schöne Kunst sich nur dann ihrer Würde gemäss verhält, wenn sie das individuell Schöne darstellt, und wenn andrerseits das individuell Schöne ein inhaltlich Schönes ist, das sich zu keinem andern mehr als Formalschönes verhalten kann, dann ist es ausgemacht, dass alles Formalschöne aller Stufen nur ein untergeordnetes Moment am freien Kunstschönen sein kann, ganz abgesehen davon, dass alles Formalschöne selbst wieder

ein inhaltlich Schönes im Vergleich zu den niederen Stufen, und selbst auf der untersten Stufe noch Einheit von Form und Inhalt ist.

Je höherer Stufe ein Schönes angehört, und je lebhaftere Scheingefühle es demgemäss erregt, desto stärkere, tiefere und feinere ästhetische Lust ruft es auch hervor. Daraus erklärt sich die mit der Stufe der Konkrescenz wachsende Neigung des Subjekts, das Schöne der höheren Stufen durch phantasiemässige Unterstellung auch in die niederen Stufen leihend hineinzutragen, um sich an diesem fingirten Schein einer höheren Schönheitsstufe desto lebhafter zu erfreuen; daraus erklärt sich auch die Thatsache, dass die Phantasie am allermeisten darum bemüht ist, das mikrokosmisch Individuelle auch da hineinzulegen, wo die verstandesmässige Auffassung es nicht findet. Bis zu einem gewissen Grade ist ja die ästhetische Auffassung hierin im Rechte gegenüber der vulgär rationalistischen, nämlich insofern, als sie die Welt unwillkürlich als einen Stufenbau von höheren und niederen Ordnungen der Individualität auffasst, also die Realitivität des Individualitätsbegriffs instinktiv anerkennt, während der vulgäre Rationalismus dieselbe leugnet und die Individualität als etwas Starres, nur in Einem Sinne Vorkommendes gelten lassen will. Aber die ästhetische Auffassung geht darin zu weit, dass sie alles räumlich Zusammenhängende und Abgeschlossene darum nun auch gleich als Individuum nimmt, auch wo die Einheit des Zwecks und die organische Wechselwirkung der Theile zum Individualzweck fehlt.

Sie hat Recht, wenn sie Himmelskörper und Erde, Zweige, Blätter, Blüthen und Krystalle, ein Rudel Hirsche oder ein Volk Hühner oder einen auf dem Kriegspfade befindlichen Stamm u. s. w. als Individuen nimmt, sie hat auch Recht, wenn sie der Zusammensetzung alles Materiellen aus unsichtbaren Individuen im Stillen eingedenk bleibt, aber sie hat nicht Recht, wenn sie den Stein, den Berg oder die Wolke, den Springbrunnen, den Wasserfall oder die Feuersäule, den Kirchthurm oder eine geometrische Figur als Individuum ansieht. Das Leihen führt hier zur theoretischen Unwahrheit; aber diese Unwahrheit ist erstens unschädlich, indem sie im Gebiete des ästhetischen Scheins und der Scheingefühle bleibt und zu theoretischen oder praktischen Konsequenzen niemals führen darf, sie hat zweitens einen tieferen Wahrheitskern in sich, indem sie das anschauliche Bild oder Symbol sowohl für die innere Lebendigkeit der unorganischen Gebilde als auch für ihren Aufbau aus unsichtbaren Individuen ist, und sie führt drittens zu einer höheren ästhetischen Befriedigung in solchen Fällen, wo das Objekt unter jeglichem Verzicht auf leihendes Hineintragen wenig geeignet wäre, tiefere ästhetische Anregung zu gewähren. Deshalb ist dieses Leihen, auch insoweit es theoretisch unberechtigt ist, doch ästhetisch berechtigt, und man hat nur die Bedingung daran zu knüpfen, dass man sich des Unterschiedes zwischen ästhetischem Schein und Wirklichkeit, zwischen ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen immer bewusst bleibe und jede Versuchung zum Ziehen theoretischer oder praktischer Konsequenzen aus der ästhetischen Auffassung und dem ästhetischen Genuss unbedingt vor der Schwelle abweise.

Diess gilt auch für die Neigung, grade das menschlich Individuelle in das Untermenschliche, gleichviel ob es individuell sei oder nicht, hineinzutragen, und Thieren, Bäumen, Quellen, Stühlen u. s. w. menschliche Empfindungsweise, Sprachfähigkeit, Physiognomien und Charaktere beizulegen (z. B. in der Fabel und im Märchen). Denn wenn das Individuelle um so höher steht, je mikrokosmischer es ist, und dem Menschen am meisten von allen Individuen diese Bedeutung zukommt, so liegt es nahe, dem Untermenschlichen die Menschlichkeit zu leihen, um seine ästhetische Bedeutung zu erhöhen. Allerdings wird es hierbei einer besonderen Rechtfertigung bedürfen, warum der Künstler zur Darstellung des menschlich Individuellen nicht gleich menschliche Träger wählt. Handelt es sich dagegen um Naturschönes, so wird den Thieren gegenüber meistens der Antrieb zum Leihen der Menschlichkeit fehlen, weil dieselben in ihrem Handeln und Benehmen die Grenze des Thierischen zu deutlich innehalten. Nur in ausnahmsweisen Augenblicken wird man sich des ästhetischen Eindrucks nicht erwehren können, als sähe man in einem ruhig und aufmerksam beobachteten Thier gleichsam einen verwunschenen Menschen, der sich nach der Erlösung aus seiner Verzauberung sehnt; und liegt nicht wiederum in solcher ästhetischen Ahnung eine unendlich viel tiefere Wahrheit als in der materialistisch-mechanischen Ansicht, als ob der Mensch nur ein zufällig durch blinde Nothwendigkeit emporgekommenes Thier sei?

Wo man nicht erst nöthig hat, die Menschlichkeit hineinzutragen, sondern den ästhetischen Schein von menschlichen Gestalten und Handlungen vor sich hat, da entfaltet das Leben der ästhetischen Scheingefühle im Zuschauer oder Zuhörer seine ganze Tiefe und Breite, Kraft und Feinheit, und diess in um so höherem Maasse, je individueller der vorgeführte ästhetische Schein durchgebildet ist und je mikrokosmischere Gestalten und Handlungen er uns vorführt. Zwar gilt hier das Wort: „nichts Menschliches acht' ich mir fremd"; aber die ästhetischen Scheingefühle werden um so mächtiger erregt, je bedeutender das Individuelle ist, d. h. je eigenartiger es uns entgegentritt und je deutlicher es uns die ideale Bedeutung des Weltprocesses zur gefühlsmässigen Ahnung bringt. Indem im Allgemeinen der ideale Inhalt für das ästhetische Bewusstsein durch die vom ästhetischen Schein erregten Scheingefühle repräsentirt, und im Besonderen der ideale Inhalt des wahrhaft, d. h. individuell Schönen, oder die mikrokosmische Individualidee durch die vom individuell Schönen erregten Scheingefühle repräsentirt wird, indem ferner die Poesie unter allen Künsten am wenigsten ihren gefühlsmässigen Gehalt durch Formalschönes niederer Stufen verhüllt und belastet, sondern ihn gleichsam in möglichst nackter, d. h. nur in Phantasieschein gekleideter Gestalt giebt, gewinnt es für eine oberflächlichere Betrachtung den Anschein, als ob die Poesie sich zu den Künsten der Wahrnehmung wie gefühlsmässig percipirter idealer Gehalt zum ästhetischen Sinnenschein verhielte, und die Folge dieser Meinung ist dann die Redewendung, dass man den gefühlsmässigen idealen Gehalt der übrigen Künste als das Poëtische in denselben bezeichnet. Aber wie diese Meinung von der

Verwechselung des poetischen Phantasiescheins mit den durch denselben erregten ästhetischen Scheingefühlen ausgeht, so führt sie auch zu irreleitenden Konsequenzen. Nicht das Poetische ist der Inhalt eines bildenden, mimischen oder Tonkunstwerks, sondern dasjenige, was am deutlichsten bei einem Dichtwerk in die Augen fällt: die ästhetischen Scheingefühle als Bewusstseinsrepräsentant der individuellen Idee; wie es aber eine andre Seite der Idee ist, welche im poetischen Phantasieschein, als welche im Augen- oder Ohrenschein versinnlicht ist, so sind es auch anders gefärbte und kombinirte ästhetische Scheingefühle, welche durch ein Dichtwerk, ein Bildwerk und ein Tonwerk erregt werden. Nicht darum ist ein Bildwerk schöner als ein andres, weil es poetischer ist, sondern weil es durch seinen tieferen idealen Gehalt tiefere und reichere Gefühle erweckt, gleichviel ob dieselben von derselben oder von anderer Art sind, wie die poetische Darstellung sie zu erwecken fähig und geeignet ist.

Die bisherigen Erörterungen haben festgestellt, dass das wahrhaft und eigentlich Schöne das konkret Schöne, dass das konkret Schöne das individuell Schöne ist, und dass dieses ein inhaltlich Schönes ist, das zwar Formalschönes verschiedener Stufen als aufgehobenes Moment in sich trägt, aber niemals mehr als Ganzes ein Formalschönes genannt werden kann. Es entsteht nun die weitere Aufgabe, die Besonderungen oder Modifikationen zu untersuchen, in denen dieses konkret Schöne oder individuell Schöne sich entfaltet; bevor wir jedoch dieser Aufgabe näher treten, haben wir noch zur Vervollständigung des Begriffs des Schönen dessen Gegensätze zu betrachten.

III. Die Gegensätze des Schönen.

1. Das Hässliche im Allgemeinen.

a. Das minder Schöne, Unschöne, formal und inhaltlich Hässliche.

Kein Schönes zeigt höchstmögliche, absolute Schönheit, d. h. eine Schönheit, über welche hinaus keine höhere mehr denkbar wäre; alle Schönheit ist also relativ, oder alles Schöne ist nicht absolut schön sondern nur relativ schön. Was ist nun dasjenige, wodurch ein relativ Schönes bloss relativ schön ist, d. h. von der absoluten Schönheit absteht? Wir haben hier ein Vierfaches zu unterscheiden.

Erstens kann das Schöne in seiner Art vollendete Schönheit zeigen, d. h. adäquate Versinnlichung seines idealen Gehalts sein, und nur dadurch hinter anderm Schönen an Schönheit zurückstehen, dass der ideale Gehalt, den es versinnlicht, auf tieferer Stufe der Entwickelung der Idee stehen geblieben ist als bei jenem. So ist die Schönheit einer jeden Stufe des Formalschönen geringer als diejenige der nächsthöheren, und innerhalb jeder dieser Stufen ist ein Schönes

um so schöner, je bedeutender, objektiv werthvoller und mikrokosmischer sein idealer Gehalt ist. Diese Rangordnung des Schönen gilt für die Ideale der verschiedenen Stufen ebensogut wie für die unvollkommenen Versinnlichungen der Ideen, vorausgesetzt dass der Grad der Inadäquatheit des ästhetischen Scheins an die bezügliche Idee in allen verglichenen Beispielen derselbe ist. Denn wo das Maass der Abweichung vom Ideal das nämliche ist, kann der Grund für einen verschiedenen Grad von Schönheit nicht mehr in dieser Abweichung gesucht werden, ebensowenig wie bei den verschiedenen Idealen, wo die Abweichung überall gleich Null ist; der Grund kann dann nur noch in den Unterschieden der idealen Bedeutung des versinnlichten Inhalts liegen, wenn er in der Art der Versinnlichung desselben nicht zu finden ist. Bei gleich vollkommener oder gleich unvollkommener Versinnlichung der Ideen besteht doch noch eine Stufenleiter der Schönheit, welche von dem höchsten Individualschönen bis zu jenem Gefälligen hinunterreicht, das man kaum noch mit dem Ehrentitel der Schönheit belegen kann. Was auf dieser Stufenleiter tiefer steht, ist ein minder Schönes als das höher Stehende, aber darum doch weder ein Unschönes noch ein Hässliches zu nennen, da es in seiner Art eine weit adäquatere Versinnlichung seiner Idee zeigen kann als das höher stehende Schöne von der seinigen. Das tiefer stehende Schöne kann dem Ideal seiner Stufe so nahe als möglich stehn und bleibt darum doch ein minder Schönes als das höher stehende Schöne, auch wenn letzteres ein relativ Unschönes oder gar ein relativ Hässliches sein sollte.

Zweitens kann das relativ Schöne darum eine bloss relative Schönheit zeigen, weil es einen Mangel an Schönheit enthält und zwar an solchen Stellen oder in solchen Beziehungen, wo zur Entfaltung von Schönheit Raum oder Gelegenheit gewesen wäre, also weil es ein relativ Unschönes ist. Die relative Unschönheit ist nicht bloss ein geringerer Grad von Schönheit sondern ein Mangel an Schönheit, eine Privation, wenn auch noch keine Negation der Schönheit wie die Hässlichkeit. Das Unschöne ist an sich ein ästhetisch Indifferentes, also ebensogut ein Unhässliches; da aber keine Form ästhetisch indifferent, sondern entweder schön oder hässlich ist, so ist es vielmehr eine partielle oder totale Formlosigkeit, an einer Stelle, wo ein ideales Formgesetz durch keine höhere ästhetische Rücksicht an seiner Entfaltung und an der Durchbildung der Form gehindert gewesen wäre, also eine ästhetisch unmotivirte Leerheit oder Armuth an Schönheit (und an Hässlichkeit). Oft kann etwas für unschöne Armuth gehalten werden, was doch ästhetisch begründeter Verzicht auf Formentfaltung ist, vielleicht der Schlichtheit und Anspruchslosigkeit der Gesammterscheinung dient, so z. B. die Schmucklosigkeit der Kleidung eines bescheidenen jungen Mädchens ohne Gefallsucht; oft kann etwas für unschöne Leerheit, Dürftigkeit, Monotonie gehalten werden, was doch als Ausdruck eines idealen Stimmungsgehalts ästhetisch gefordert ist, z. B. die erhabene Oede eines Hochmoors, die Formlosigkeit der Wüste, die Eintönigkeit eines schwermüthigen Volksliedes. Was aber da, wo es Mittel des

Ausdrucks für einen idealen Gehalt höherer Stufe ist, ein ästhetisch gerechtfertigter Verzicht auf Ueberwindung der relativen Formlosigkeit durch Entfaltung von idealen Formprincipien ist, das würde da, wo eine solche ästhetische Motivation durch Beziehung auf höheren idealen Gehalt fehlt, zur relativen Unschönheit. So wären z. B. grosse leere Wandflächen an einem Gebäude, auch wenn sie nicht gegen den architektonischen Zweck verstossend, d. h. hässlich sind, doch unschön zu nennen, insofern der in ihnen gebotene Spielraum zur Entfaltung mathematischer und dynamischer Gefälligkeit oder dekorativer und ornamentaler Schönheit gänzlich unbenutzt gelassen ist.

Ein absolut Unschönes giebt es selbstverständlich nicht, weder in der Natur noch in der Kunst; die totale Formlosigkeit könnte nur einem Nichts, niemals einem Etwas zukommen, und die partielle Formlosigkeit muss an irgend welcher Gesammtform haften, die als solche wohl schön oder hässlich oder eine Mischung von beidem, aber niemals schlechthin unschön sein kann. Das erscheinende Etwas wird also immer noch ein relativ Schönes von irgend welchem Schönheitsgrade sein, auch wenn es mit einem mehr oder minder grossen Mangel an Schönheit, d. h. mit relativer Unschönheit behaftet ist.

Drittens kann die positiv werthvolle Idee in dem ästhetischen Schein vorhanden und wirksam sein, aber nicht ausgereicht haben, um eine adäquate Versinnlichung herbeizuführen. Die sinnliche Erscheinungsform lässt dann zwar erkennen, dass die Idee ihr immanent ist, aber sie lässt auch zugleich die Diskrepanz zwischen sich und der Idee erkennen. Wenn nun die Schönheit die adäquate Versinnlichung der Idee verlangt, so ist eine Inadäquatheit zwischen Schein und Idee eine Negation der Schönheit, ein Verstoss gegen deren Wesen und Gesetz, nicht mehr bloss eine Privation der Schönheit oder ein Mangel an solcher. Nur die völlige Durchbildung der Form durch das ideale Formgesetz ist Schönheit; insoweit eine Diskrepanz zwischen beiden besteht, insoweit besteht das Gegentheil von Schönheit, d. h. Hässlichkeit. Diese Hässlichkeit kann ebenfalls keine absolute sein; wäre die ganze Erscheinungsform das Gegentheil des idealen Gehalts, so wäre erstens die Möglichkeit der Verwirklichung eines solchen Verhältnisses nicht abzusehn, und wäre zweitens in der Erscheinungsform gar kein Anlass mehr gegeben, sie auf eine Idee zu beziehen, zu der sie gar keine positive Beziehung mehr hat. Erst wenn man erkennen kann, welche Idee in dem Schein ihre Versinnlichung finden sollte oder wollte, kann die Inadäquatheit zwischen beiden als Verstoss des Scheins gegen die Schönheit empfunden werden. Die Hässlichkeit, insoweit sie in einer Diskrepanz von Form und Inhalt besteht, ist also zwar eine wahrhaft negative, nicht bloss privative, und insofern ein konträrer Gegensatz zur Schönheit; aber jedes Hässliche kann nur ein relativ Hässliches sein, und muss zugleich ein relativ Schönes bleiben, wenn überhaupt die Hässlichkeit an ihm möglich und erkennbar bleiben soll. Die Hässlichkeit des relativ Schönen und relativ Hässlichen ist nur eine partielle, entweder eine lokal beschränkte oder eine Hässlichkeit in gewissen Beziehungen, der eine Schönheit in andern Punkten und Beziehungen entgegensteht. Da diese Art der Hässlichkeit nur

aus der Inadäquatheit der Form an den Inhalt entspringt, also ganz auf die Seite der Form fällt und die Idee als solche unberührt lässt, so muss man sie als formale Hässlichkeit bezeichnen. Formal hässlich ist auf jeder Stufe die Abweichung des ästhetischen Scheins vom bezüglichen Ideal in denjenigen Punkten, in welchen der relative Inhalt die relative Form, d. h. die Summe der zur Versinnlichung des Inhalts erforderlichen formalschönen Züge niederer Stufen, aus sich bestimmt; unschön dagegen kann der ästhetische Schein nur in denjenigen Punkten sein, in welchen der relative Inhalt dem Formalschönen niederer Stufen einen Spielraum zu selbstständiger Entfaltung lässt, falls dieser Spielraum unbenutzt bleibt oder unzulänglich benutzt wird.

Viertens kann die Negativität in den idealen Inhalt selbst eindringen, und diess ergiebt das inhaltlich Hässliche. Das inhaltlich Hässliche ist hässlich ganz abgesehen davon, ob die Erscheinungsform die mehr oder minder adäquate Versinnlichung des Inhalts ist oder nicht; im Gegentheil setzt das inhaltlich Hässliche voraus, dass die Erscheinungsform wenigstens bis zu dem Grade adäquate Versinnlichung des Inhalts ist, dass die ihm anhaftende Negativität auch im ästhetischen Schein zur Geltung gelangt. Der ideale Inhalt kann als solcher ebensowenig schön wie hässlich sein; nur der ästhetische Schein, dem der ideale Inhalt immanent ist, kann schön oder hässlich sein. Wenn der Schein schön wird durch die unbewusste Perception der ihm mit dem idealen Inhalt und durch denselben unbewusst immanenten Logicität, so muss er hässlich werden durch die unbewusste, d. h. implicite, gefühlsmässige, ahnungsvolle Perception des ihm immanenten Widerspruchs oder der logisch widersinnigen Beschaffenheit des idealen Gehalts. Wie der vernünftige ideale Inhalt sinnlich scheinen muss, um das inhaltlich Schöne zu erzeugen, so muss der vernunftwidrige ideale Inhalt sinnlich scheinen, um das inhaltlich Hässliche zu erzeugen. Ein minder bedeutender Inhalt, eine Idee von geringerer Entwickelungsstufe oder geringerem idealen Werth kann immer erst zum minder Schönen, im oben definirten Sinne, aber niemals zum inhaltlich Hässlichen führen; die logische Widersinnigkeit des idealen Gehalts ist etwas specifisch andres als die bloss geringere Bedeutung oder der geringere objektive Werth desselben. Der letztere ist logisch ohne jeden Widerspruch und steht nur auf geringerer Entfaltungshöhe; die erstere ist das Gegentheil der Logicität, eine logische Perversität.

Selbstverständlich kann auch das inhaltlich Hässliche nur ein relativ Hässliches sein, weil die logische Perversität seines Inhalts nur eine partielle sein kann. Auch der unlogisch Denkende, sei er zerstreut, dumm oder verrückt, denkt nicht lauter widerspruchsvolle Begriffsverbindungen, sondern denkt in der Hauptsache logisch; er erkennt sogar die logischen Gesetze, gegen welche er verstösst, so sehr an, dass er seinen Selbstwiderspruch logisch zu rechtfertigen und zu begründen bemüht ist. Auch der Wahnsinnige und der Verbrecher begehen nicht fortwährend Tollheiten und Verbrechen, sondern leben mehr oder minder vernünftig gleich normalen Menschen, bis der

Augenblick kommt, wo ihre Perversität zu Tage tritt. Selbst der Teufel ist nur in einem Punkte, der Auflehnung gegen Gott, pervers, in seinem ganzen sonstigen Verhalten aber so logisch konsequent, dass er sein Reich als „Affe Gottes" regiert; auch pflegt er sich in menschenähnlicher Erscheinung darzustellen. Der Selbstwiderspruch im idealen Inhalt kann nur in seiner Entstehung und in seinem unmittelbaren Hervortreten lokal und temporär eingeschränkt sein; mittelbar muss er den ganzen idealen Gehalt rückwirkend beeinflussen, aber doch nicht so, dass er ihn als Idee zerstörte. Der Selbstwiderspruch der Idee ist unmittelbar genommen immer nur ein solcher in einer bestimmten Beziehung, also ein Widerspruch gegen irgend welche ideale Bestimmung, welche aus dem logischen Zusammenhang der Idee folgt; so sehr derselbe auch diesen Zusammenhang alterirt und durchsäuert, so kann er doch sein ganzes Gefüge nicht aufheben oder in's Gegentheil verkehren. Die Idee bleibt auch da noch logische Idee, wo sie mit einer ihr wesentlichen idealen Bestimmung in Widerspruch geräth, und besitzt eben darin die Möglichkeit, den Widerspruch zu überwinden.

Soweit die Idee positiv und sich selbst treu geblieben ist, fährt sie fort, eine Form für ihre Versinnlichung zu verlangen, in welcher das Schöne aller niederen Stufen bis zu einem gewissen Maasse mitgesetzt und umspannt ist; soweit dagegen die Idee negativ gegen sich selbst geworden und in einem bestimmten Punkte ihrer idealen Bestimmung untreu geworden ist, fordert sie auch nunmehr eine Form für ihre Versinnlichung, in welcher das Hässliche aller niederen Stufen bis zu einem gewissen Maasse mitgesetzt und umspannt ist. Nur da, wo die Perversität des idealen Inhalts sich als Lüge und Verstellung entfaltet, ist es ihm wesentlich, soweit als möglich die Maske des Schönen zu leihen, aus welcher aber dann doch irgendwo die Teufelsklaue hervorguckt, weil die Verstellung in irgend welchem Punkte hinter der Natürlichkeit der Erscheinung zurückbleibt.

Das inhaltlich Hässliche kann nur auf solchen Stufen zu Stande kommen, wo die Idee hoch genug entwickelt ist, um Irrthum oder Krankheit, Degeneration oder Auflehnung des Eigenwillens gegen die mikrokosmische Bestimmung der Idee des Individuums zu ermöglichen; diese Möglichkeit ist aber erst mit der teleologischen Idee gegeben und auf der Stufe der mathematischen und dynamischen Idee noch nicht vorhanden. Das passiv Zweckmässige kann inhaltlich hässlich nur auf passive Weise werden, ebenso wie inhaltlich schön; die Perversität der Bedürfnisse und Funktionen und die Verstandesverkehrtheit in der Wahl der Mittel für dieselben fällt hier auf die Seite derer, welche das passiv Zweckmässige bilden. Beim Lebendigen dagegen beginnt schon die Möglichkeit der Erkrankung durch Verkehrung des logischen Verhältnisses zwischen dem Ganzen und seinen Theilen, und mit der Erkrankung die Möglichkeit der krankhaften Reaktion auf die pathologischen Reize, mit welcher die Krankheit sich in sich selber steigert. Das inhaltlich Hässliche einer höheren Stufe bedingt ebensowohl das inhaltlich Hässliche als auch das formal Hässliche der niederen Stufen bis zu einem gewissen Grade, ersteres

natürlich nur soweit es auf den niederen Stufen bereits möglich ist, letzteres darum, weil infolge der Durchseuchung mit dem Selbstwiderspruch die Idee in einem gewissen Maasse gelähmt und dadurch unfähiger zur Beherrschung und Ueberwindung des widerstrebenden Stoffes wird.

Das formal Hässliche und das inhaltlich Hässliche zusammen machen das Hässliche als Negation des Schönen aus, und stehen in ihrer gemeinsamen negativen Stellung zum Schönen dem privativen Unschönen gegenüber. So streng das formal und inhaltlich Hässliche dem Begriffe nach von einander geschieden sind, so ist es doch im besonderen Falle nicht immer leicht zu entscheiden, ob man es mit dem einen oder mit dem andern oder mit einer Mischung von beiden zu thun hat, weil das einzige Gegebene der ästhetische Schein ist und die Idee nur in diesem implicite mitgegeben, aber nicht explicite zum Vergleich daneben gestellt ist. Da ist es dann oft nicht leicht zu sagen, ob die Idee nur zufällig an der Realisirung ihrer adäquaten Versinnlichung gescheitert ist und zu einer inadäquaten Erscheinungsform geführt hat, oder ob die Ohnmacht der Idee, beziehungsweise die unzulängliche Kraftentfaltung an der Nichtüberwindung der widerstrebenden Mächte schuld ist, oder ob eine Perversität der Idee den ihr adäquaten Ausdruck gefunden hat; mindestens gehört häufig ein genaues Studium der Erscheinung und eine fortgesetzte Beobachtung derselben in allen möglichen Beziehungen und unter den verschiedensten Verhältnissen und Umständen dazu, um die Frage zur Entscheidung zu bringen. Wie das inhaltlich Schöne niederer Stufen auf einer höheren Stufe zum relativ Formalschönen im Verhältniss zum Inhalt dieser höheren Stufe wird, so wird auch das inhaltlich Hässliche einer niederen Stufe zum relativ formal Hässlichen im Vergleich zu dem Inhalt der höheren Stufe. Das formal Hässliche einer bestimmten Stufe umfasst also erstens das formal Hässliche dieser Stufe selbst oder die Inkongruenz der Erscheinungsform und des idealen Inhalts, zweitens das formal Hässliche der von ihm umspannten niederen Stufen und drittens das inhaltlich Hässliche der von ihm umspannten niederen Stufen. Alles diess verwächst zu einer Einheit, welche als das Hässliche der Form der gegebenen Stufe zu bezeichnen ist und so dem inhaltlich Hässlichen derselben Stufe gegenübersteht. Das formal Hässliche und das formal Schöne unterscheiden sich in formeller Hinsicht dadurch, dass das formal Hässliche ausser der aus den umspannten niederen Stufen stammenden Hässlichkeit auch noch die aus der Inadäquatheit der Form zum Inhalt auf der höchsten Stufe entspringende Hässlichkeit in sich schliesst und unter sich begreift, während das formal Schöne nur aus dem Schönen der umspannten niederen Stufen besteht. Denn die Schönheit, welche in der Adäquatheit des ästhetischen Scheins zu dem idealen Inhalt der obersten Stufe besteht, ist nicht mehr formale sondern inhaltliche Schönheit zu nennen, da der dem Inhalt adäquate Schein ganz durch den Inhalt d. h. inhaltlich, bestimmt ist. Dagegen die Hässlichkeit, welche in der Inadäquatheit der sinnlichen Erscheinungsform an den idealen Gehalt besteht, stammt nicht aus dem Inhalt sondern aus der Form, die sich dem Inhalt nicht gefügt hat; sie ist also nicht eine inhaltlich

bestimmte sondern eine formbestimmte oder formale Hässlichkeit. Der durch den widerspruchsvollen und unlogischen Inhalt bedingten inhaltlichen Hässlichkeit entspricht genau die durch den logischen, ideegemässen Inhalt bedingte inhaltliche Schönheit, welche die beiden Momente der Logicität des Inhalts und der Adäquatheit der Form in sich schon einschliesst. Die inhaltliche Schönheit entsteht nur da als Produkt, wo diese beiden Faktoren gegeben sind; die Hässlichkeit hingegen auf der betreffenden Stufe kann aus der Störung des Produkts durch einen der beiden Faktoren entspringen, und heisst in einem Falle inhaltliche, im andern Falle formale Hässlichkeit.

b. Das Zusammenwirken des Schönen, Unschönen und Hässlichen.

Wie in einem und demselben Objekt eine Schönheit verschiedener Stufen vereinigt sein kann, so auch eine Hässlichkeit verschiedener Konkretions-Stufen. Insoweit das Hässliche höherer Stufe die Hässlichkeit einer oder mehrerer niederen Stufen fordert und in sich einschliesst, findet eine innere Potenzirung der Hässlichkeit statt, grade so wie wir es früher für die Schönheit gesehen haben; die einzelnen Hässlichkeiten, deren jede in ihrer Isolirung als hässlich wirken würde, addiren sich nicht bloss äusserlich zu einer Gesammtwirkung, sondern verstärken sich innerlich, indem es an den Hässlichkeiten niederer Stufen, die durch die Hässlichkeit der obersten Stufe logisch bedingt werden, erst recht sinnlich sich aufdrängt, wie hässlich diese ist, wie viel Hässlichkeit sie in sich einschliesst und genöthigt ist, aus sich herauszusetzen. Insoweit die Hässlichkeit der obersten Stufe die ästhetische Qualität der unteren Stufen offen lässt und sowohl dem Schönen wie dem Unschönen und Hässlichen einen freien Spielraum gewährt, kann eine äusserliche Addition der Wirkung des Hässlichen eintreten, wie wir es oben beim Schönen gesehen haben; die Hässlichkeit findet sich dann von verschiedenen Seiten her zusammen, ohne innerlich zusammenzugehören oder auf einander angewiesen zu sein. Ein derartiger Fall liegt z. B. vor, wenn ein hässliches Bauwerk mit hässlichen Ornamenten, Wandmalereien u. s. w. versehen ist, oder wenn eine hässliche Dichtung hässliche Episoden eingestreut enthält, die nicht durch den Zusammenhang motivirt sind.

Auch das Unschöne kann mit der Hässlichkeit äusserlich zusammenwirken und zwar in doppelter Weise, nämlich entweder so, dass die Hässlichkeit der höheren und die Unschönheit der niederen Stufe angehört oder umgekehrt. Ist ein Gebäude als architektonisches Ganzes hässlich im Sinne der passiven Zweckmässigkeit seiner Konstruktion, so wird das Missfällige des Gesammteindrucks auch schon dadurch verstärkt werden, wenn grosse Wandflächen, welche zur Verzierung im Sinne des mathematisch Gefälligen Raum boten, leer geblieben sind und jeder zwecklosen Unterbrechung ermangeln; erst eine indirekte Reflexion kann uns darüber trösten, dass der Baukünstler auf die Entfaltung dekorativer Schönheit verzichtet hat, insofern wir dadurch der Gefahr überhoben sind, an Stelle der unschönen Leerheit auch noch hässliche Dekorationen zu sehen, wie sie

vielleicht von dem geschmacklosen Architekten zu befürchten waren. Gehört die Hässlichkeit der niederen Stufe an und die Unschönheit der höheren, so findet ebenfalls unmittelbar eine Verstärkung des Missfallens statt; mittelbar wird dieses Missfallen noch durch die Reflexion erhöht, dass in der Hässlichkeit der niederen Stufe doch schon ein Mittel zum Charakteristisch-Schönen der höheren Stufe geboten war, und dass dieses Mittel dennoch unbenutzt geblieben ist. Wenn wir z. B. einem gattungsmässig schönen Menschen begegnen, so kann das Gefallen an dieser generellen Schönheit das Missfallen über seinem Mangel an individueller Schönheit beim ersten Eindruck sogar überwiegen, bis bei längerer Beobachtung das Verhältniss sich umkehrt und das Missfallen über den Mangel an individueller Schönheit alles Gefallen an der gattungsmässigen Schönheit des Menschen überwiegt; wenn aber gar ein Mensch gattungsmässig hässlich ist, und diese gattungsmässige Hässlichkeit nicht einmal der individuellen Charakteristik, d. h. dem charakteristisch Schönen dient, sondern ganz ausdruckslose Abweichung vom Gattungsideal ist, dann muss das Missfallen über die gattungsmässige Hässlichkeit und über die individuelle Unschönheit durch die Vereinigung beider noch erheblich verschärft werden.

Verwickelter werden die Verhältnisse, wo Schönheit der einen Stufe mit Hässlichkeit der andern Stufe in demselben Objekt zusammentrifft. Was zunächst die Entfaltung von Schönheit oder Hässlichkeit niederer Stufe in dem von der Schönheit oder Hässlichkeit höherer Stufe offen gelassenen Spielraum betrifft, so treten dabei die subjektiven Erscheinungen der Konkurrenz und des Kontrastes hervor. Eine volle und reiche Entfaltung von Schönheit niederer Stufe, auch wenn sie die Schönheit der höheren Stufe nicht objektiv beeinträchtigt, kann dieselbe doch subjektiv beeinträchtigen, d. h. die beschränkte Kraft der ästhetischen Auffassung von der Schönheit höherer Stufe ab und auf diejenige niederer Stufe hinlenken; das Plus des Gefallens an der letzteren wird durch ein entsprechendes Minus des Gefallens an der ersteren erkauft und damit ein schlechtes Geschäft gemacht, weil das Gefallen an der höheren Stufe auch eine grössere ästhetische Lust repräsentirt. Man nennt dann die Schönheit niederer Stufe am Objekt vordringlich, und bezeichnet das Objekt, sofern seine Schönheit niederer Stufe in dekorativen Zuthaten besteht, als überladen. Wegen der Minderung der subjektiven ästhetischen Gesammtwirkung, welche daraus entspringt, ist diess immer ein Fehler, selbst dann, wenn die Schönheit höherer Stufe objektiv dabei keinen Schaden leidet, also z. B. bei schönen Geräthen der Gebrauchszweck durch die dekorative Zuthat nicht beeinträchtigt wird.

Ist im Gegentheil die selbstständige Formentfaltung niederer Stufe, welche den von der Schönheit der höheren Stufe gelassenen Spielraum ausfüllt, hässlich ausgefallen, so wirkt diese Hässlichkeit um soviel intensiver, weil sie durch den Kontrast mit der höheren Schönheit des Objekts, dem sie anhaftet, subjektiv verschärft und gehoben wird. Der Gesammteindruck ist dann weit ungünstiger, als wenn die selbstständige Formentfaltung niederer Stufe gar nicht

versucht worden wäre, weil dann doch nur die Unschönheit der niederen Stufe mit der Schönheit der höheren Stufe in Verbindung getreten wäre, statt wie jetzt die Hässlichkeit. Die Hässlichkeit der niederen Stufe, wenn sie für sich allein dem Beschauer entgegengetreten wäre, würde minder intensiv missfallen, weil ihr der Kontrast mit der Schönheit der höheren Stufe fehlte; diese Schönheit lässt eben schon eine die Form durchbildende Macht als wirksam bei der Bildung des Objekts erwarten, und diese Erwartung wird von der Hässlichkeit niederer Stufe enttäuscht, welche wie ein entstellender Flecken auf einem Objekt von höherer Schönheit wirkt. Wenn schon die Schönheit niederer Stufe das schöne Gesammtobjekt durch Vordringlichkeit und Ueberladung entstellen kann, wie viel mehr kann es die Hässlichkeit niederer Stufe, welche sich nicht hat abhalten lassen, die Rolle der Schönheit spielen und die Unschönheit verbessern zu wollen; ein solches Entstellen des ästhetischen Gesammteindrucks kann man auch als subjektive Verhässlichung bezeichnen, insofern dieselbe zu dem objektiv vorhandenen oder nicht vorhandenem Bestand an Hässlichkeit etwas Subjektives hinzufügt, was als Verstoss gegen die ästhetischen Formbildungsgesetze empfunden wird.

Gehen wir weiter zu demjenigen Theil des Schönen niederer Stufe, welches durch das Schöne höherer Stufe logisch bedingt und ästhetisch gefordert ist, und zu demjenigen Theil des Hässlichen niederer Stufe, welches durch das Hässliche höherer Stufe logisch bedingt und ästhetisch gefordert ist, so muss hier die ideelle Einheit vor allen Dingen gewahrt bleiben, wenn nicht durch die Diskrepanz zwischen dem Dargebotenen und ästhetisch Geforderten ein Verstoss der Form gegen die idealen Formbildungsgesetze hervorgerufen werden soll, welcher als eine objektive Hässlichkeit mehr zu dem sonstigen Bestand an Schönheit und Hässlichkeit hinzukommt. Wie die Uebereinstimmung der Form der verschiedenen Stufen untereinander als eine Offenbarung der idealen und logischen Einheit der gesammten im Objekte wirksamen Formbildungsgesetze die Summe der Einzelwirkungen der Schönheiten der verschiedenen im Objekte vertretenen Stufen ästhetisch potenzirt, so muss die Diskrepanz derselben diese Summe der Einzelwirkungen ästhetisch depotenziren, d. h. durch das Missfallen an der idealen Misseinheit und logischen Inkonsequenz das Gefallen an den einzelnen Schönheiten, die darin vereinigt sind, entkräften. Soweit eine Hässlichkeit höherer Stufe auch Hässlichkeiten niederer Stufe logisch fordert und ästhetisch bedingt, wird natürlich der Gesammteindruck von dieser Seite ein hässlicher sein; aber wenn die ideale Einheit der zusammengehörigen Formbildungsgesetze und die logische Konsequenz ihrer Entfaltung gestört wird, ist der Gesammteindruck ein potenzirt hässlicher, und zwar nicht bloss dann, wenn das ästhetisch geforderte Hässliche niederer Stufen durch ein anderes nicht gefordertes Hässliches derselben Stufen ersetzt wird, sondern auch, wenn es durch ein Schönes derselben Stufen ersetzt wird. Es ist dabei gleichgültig, ob das Hässliche der obersten Stufe, durch welches eine bestimmte Art von Hässlichkeit in den niederen Stufen bedingt ist, seinerseits ästhetisch gerechtfertigt ist oder nicht; sobald es da ist, muss auch die formale

Konsequenz seiner Formbildungsgesetze gewahrt bleiben, wenn nicht zur ohnehin schon vorhandenen Hässlichkeit noch eine neue hinzugefügt werden soll. Darum giebt es kein ästhetisch verkehrteres Bemühen, als sich den hässlichen Konsequenzen des Hässlichen durch willkürliche Zuthaten formaler Schönheit entziehen zu wollen; es gilt hier das Wort: „je schöner desto hässlicher", d. h. je mehr formale Schönheit im Widerspruch mit den Formbildungsgesetzen des Hässlichen oberster Stufe entfaltet wird, desto widerspruchsvoller und unlogischer, d. h. hässlicher wird der Gesammteindruck.

Da, wie oben bemerkt, alles Hässliche nur ein relativ Hässliches ist, also zugleich ein relativ Schönes ist, so müssen auch überall die Konsequenzen der relativen Schönheit und diejenigen der relativen Hässlichkeit der obersten Stufe nebeneinander herlaufen; die logisch geforderte Schönheit niederer Stufe muss also immer neben der logisch geforderten Hässlichkeit niederer Stufe vorhanden sein, d. h. die Hässlichkeit kann auf jeder Stufe nur eine relative sein, und die Forderung der Ausschliessung unberechtigter Schönheit niederer Stufen darf ja nicht als Ausschliessung der logisch geforderten Schönheit niederer Stufen verstanden werden. Wenn schon das vorhandene Hässliche höherer Stufe nicht durch Zuthaten formaler Schönheit innerhalb des von den Konsequenzen seiner Hässlichkeit durchdrungenen Formgebiets zu mildern versucht werden darf, so ist das Bestreben noch weit verkehrter, für die Entfaltung formaler Schönheiten niederer Stufe dadurch Platz zu gewinnen, dass man die Schönheit höherer Stufe beeinträchtigt, also z. B. an einem Geräth dekorative Schönheit entfaltet, durch welche seine Zweckmässigkeit für den Gebrauch verringert, d. h. gegen seine inhaltliche Schönheit verstossen wird. Ein solches formalschönes Inhaltlichhässliches ist immer hässlich, und erscheint um so hässlicher, als seine Hässlichkeit einer Verkehrtheit des ästhetischen Sinns und künstlerischen Strebens entspringt, einer principiellen Umkehrung des Verhältnisses von Wesentlichem und Unwesentlichem, Herrschendem und Dienendem im Schönen.

c. Das Hässliche als Mittel der Konkrescenz und Charakteristik des Schönen.

Wir haben endlich das Gebiet zu berücksichtigen, innerhalb dessen die Schönheit der niederen Stufen durch die Konsequenzen des Formbildungsgesetzes der höheren Stufen Einbussen erleidet. Will man diese Einbussen, die als relative formale Hässlichkeiten der niederen Stufen anzuerkennen sind, vermeiden, so verstösst man dadurch gegen das Formbildungsgesetz der höheren Stufe, verfällt also in formale Hässlichkeit der höheren Stufe. In der Alternative zwischen der formalen Hässlichkeit höherer und niederer Stufe muss man sich für das kleinere der beiden Uebel, d. h. für die Zulassung der formalen Hässlichkeit der niederen Stufe entscheiden, weil diese von geringerem ästhetischen Gewicht ist. Will man sich diese nicht gefallen lassen, so muss man auf die Schönheit der höheren Stufe verzichten, für welche sie *conditio sine qua non* ist, und muss sich mit der Schönheit der niederen Stufen begnügen. Da aber auf jeder Stufe die Konsequenz

einer relativen Einbusse an der formalen Schönheit der niederen Stufen wiederkehrt, so muss man sich gleich auf die unterste Stufe des mathematisch Gefälligen zurückziehen und auch innerhalb dieser bei den einfachsten und elementarsten Bestimmungen stehen bleiben, da die höheren mathematischen Formbildungsgesetze schon wieder eine Einbusse an Gleichmässigkeit, Symmetrie und rationaler Einfachheit der Zahlenverhältnisse verlangen. Mit anderen Worten, wenn man die relative Hässlichkeit der niederen Stufen nicht gestatten will als Mittel für die Verwirklichung einer Schönheit höherer Stufen, so muss man gleich an der Eingangspforte zum Vorhof des Gebietes des Schönen stehen bleiben, ohne auch nur einen Fuss über die Schwelle zu setzen. Man braucht aber eine solche relative Hässlichkeit niederer Stufe nicht zu scheuen, wenn sie unentbehrliches Mittel zur Gewinnung einer Schönheit höherer Stufe ist; denn die Schönheit höherer Stufe ist eben auch die gewichtigere, machtvollere Schönheit, welche kräftig genug ist, um eine Hässlichkeit niederer Stufe ohne Schaden zu verdauen, oder zum aufgehobenen Moment in sich herabzusetzen.

Jede inhaltliche Schönheit auf jeder Stufe ist nur um solchen Preis eines Verstosses gegen die formale Schönheit zu erkaufen, und man ist für die meisten Fälle so daran gewöhnt, dass man die Hässlichkeit niederer Stufe, durch welche die Schönheit der höheren erst möglich wird, gar nicht mehr als solche bemerkt. Man reflektirt nicht darauf, dass ein Verstoss gegen die formale Schönheit vorliegt, sondern nur darauf, dass ein Mittel für das Zustandekommen der inhaltlichen Schönheit vorliegt; nur bei der ersteren Reflexion würde man die Hässlichkeit empfinden, während man bei der letzteren dasjenige, was als Mittel der Schönheit dient, selbst mit in die Schönheit einschliesst. Man begegnet darum nicht selten einer gewissen Verwunderung, wenn man an solchen Zügen, die jedermann bloss als Mittel inhaltlicher Schönheit aufzufassen gewohnt ist, darauf aufmerksam macht, dass sie ein Verstoss gegen die formale Schönheit, d. h. gegen die Schönheit niederer Stufen, und insofern hässlich seien. Man muss sich erst durch sorgfältige Analyse und scharfe Unterscheidung der verschiedenen Beziehungen, in welchen die nämlichen Züge direkt hässlich und indirekt schön sind, die Unbefangenheit zurückerobern, welche man in der Gewöhnung an die blosse Festhaltung des ästhetischen Gesammteindrucks verloren hat. Die Unterscheidung dieser verschiedenen Beziehungen erhält aber erst durch die Unterscheidung der verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen ihre feste begriffliche Unterlage, und da es an dieser Unterlage bisher fehlte, so ist es auch kein Wunder, dass die Lehre vom ästhetisch berechtigten und geforderten Hässlichen in der bisherigen Aesthetik im Argen lag.

Die Stufen des Schönen sind Konkretionsstufen der im Schönen versinnlichten Idee; das Schöne höherer Stufe ist zugleich den relativ abstrakteren Stufen gegenüber ein vergleichsweise Konkretes. Ist nun die relative Einbusse an Schönheit der niederen Stufen der Preis, um welchen die Gewinnung einer Schönheit von höherer Stufe erkauft werden muss, so ist sie zugleich Mittel und Bedingung der relativen Konkretheit des Schönen. Dieses Verhältniss tritt um so deutlicher

zu Tage, je konkreter das Schöne ist und je mehr Stufen es unter sich hat, die um seiner Konkretheit willen relativen Abbruch erleiden müssen. Wir können diess Verhältniss auch so ausdrücken: die Hässlichkeit ist grade insoweit ästhetisch berechtigt, als sie Vehikel der Konkrescenz des Schönen ist. Hierunter ist nämlich nicht bloss diejenige Hässlichkeit niederer Stufe befasst, welche unmittelbar von der Schönheit einer höheren Stufe als Mittel ihrer Konkrescenz gefordert ist, sondern auch diejenige Hässlichkeit niederer Stufen, welche unmittelbar durch die Hässlichkeit höherer Stufen als Konsequenz ihres Formbildungsgesetzes logisch gefordert ist, vorausgesetzt dass diese letztere selbst wieder ästhetisch gerechtfertigt, d. h. als Mittel für die Konkrescenz des Schönen zu noch höheren Stufen unentbehrlich ist.

Was dem relativ abstrakteren Schönen der niederen Stufen gegenüber vergleichsweise konkret heisst, das muss den übrigen Konkretionen derselben Stufe gegenüber charakteristisch heissen. Und zwar wird ein bestimmtes Schönes um so charakteristischer sein, je konkreter es auf der Stufe, die es erklommen hat, entwickelt ist. Da die Unterschiede der Konkretheit innerhalb jeder Stufe um so grösser werden, zu je höheren Stufen man aufsteigt, so gewinnt auch das Charakteristische erst auf den mittleren und höheren Stufen eine durchgreifendere Bedeutung, insbesondere auf der höchsten Stufe des Individuellen. Man ist aber auch dem Sprachgebrauch nach vollständig dazu berechtigt, von einer charakteristischen mathematischen Figur (z. B. einer konischen Schraubenlinie), von einer charakteristischen dynamischen Bewegung (z. B. eines natürlichen intermittirenden Springquells), von einem charakteristischen Geräth oder Werkzeug (z. B. einem zweihändigen Schwert), von einer charakteristischen Lebendigkeit (z. B. der hastig eifrigen, oder der schneidig strammen) und von einer charakteristischen Gattungsmässigkeit (z. B. des Tintenfisches, des elektrischen Rochens) zu reden. Ueberall ist das Charakteristische dasjenige, was die inhaltliche Schönheit der höheren Stufe der formalen Schönheit gegenüber stärker zur Ausprägung gelangen lässt. Erst im passiv Zweckmässigen erhebt sich der dynamische Bewegungscharakter zum Dienste eines ihm allerdings noch äusserlichen und aufgenöthigten Zwecks; erst im Lebendigen wird der Bewegungscharakter zur Reaktion des aktiven immanenten Zwecks auf das ihm Gelegenheit zur Bethätigung gewährende Motiv, und erst im Gattungscharakter wird der ästhetische Charakter zum einheitlichen Komplex der Reaktionsweisen auf alle möglichen Motive, und fällt so mit demjenigen zusammen, was man in der Psychologie Charakter nennt. Bei der obersten Stufe ist die Summe der Schönheiten niederer Stufe, oder das relativ Formalschöne, in dem gattungsmässig Schönen zusammengefasst, das dem Individuum anhaftet, und ist die inhaltliche Schönheit des Individuellen um so hervortretender, je mehr Einbussen die relativ formale gattungsmässige Schönheit sich gefallen lassen muss; da man nun bei Schönheit im höheren Sinne mit Recht immer gleich an individuelle Schönheit denkt, so verknüpft sich auch mit dem Begriff des Charakteristischen dementsprechend gewöhnlich gleich der Begriff des Individuellen, und

wird darum häufig als Merkmal des Charakteristischen im Allgemeinen die Entfernung vom Gattungsmässigen angesehen, während diess doch nur das Merkmal des individuell-Charakteristischen im Besondern ist.

Je charakteristischer ein Schönes auf der Stufe ist, auf der es sich bewegt, desto grössere Einbusse muss es der Schönheit der von ihm umfassten niederen Stufen auferlegen; d. h. innerhalb jeder Stufe wird die ästhetisch unentbehrliche formale Hässlichkeit um so grösser sein, je charakteristischer das Schöne ist. Lässt man auf jeder Stufe diejenigen Hässlichkeiten der niederen Stufen, welche durch die Konkrescenz bis zur vorhergehenden Stufe bedingt sind, als selbstverständlich ausser Betracht, und begnügt man sich mit der Erwägung der letzterreichten Stufe, so kann man sagen: das Hässliche ist insoweit ästhetisch berechtigt und nothwendig, als es Vehikel des charakterisch Schönen ist. Streng genommen ist diese Fassung aber nur eine besondre Seite von der oben gegebenen allgemeineren Fassung des Satzes; denn der Grad des Charakteristischen macht nur den Grad der Konkretheit innerhalb jeder Stufe aus, wie die Höhe der erklommenen Stufe den Grad der Konkretheit auf der ganzen Stufenleiter des Schönen ausmacht. Spricht man dagegen von dem freien Kunstschönen, so kann man, da dieses es nur mit der höchsten Stufe, dem Individuellen, zu thun hat, ohne Ungenauigkeit sich an die zweite Fassung halten und das ästhetisch berechtigte Hässliche, soweit es nicht schon durch das Erklimmen der Stufe des Gattungsmässigen bedingt ist, ausschliesslich als Mittel des charakteristisch Schönen ansehen.

Dieser Satz scheint eine Umkehrung zu erleiden, wo das formal Schöne dazu dienen muss, das inhaltlich hässliche Individuelle, die Perversität seiner Lüge und Verstellung zu charakterisiren, wenn es die Maske der Schönheit vornimmt, um desto sicherer zu täuschen. Aber diese Umkehrung ist doch nur scheinbar. Denn indem das inhaltliche individuell Hässliche sich mit formaler Schönheit zu umhüllen sucht, widerspricht es doch der Konsequenz seines Wesens, macht also das Schöne zu einem widerspruchsvoll Angewandten, d. h. Hässlichen, und so ist es die Hässlichkeit seiner in die Erscheinung tretenden Widerspruchsnatur, durch welche es sich mit Hülfe dessen charakterisirt, was an sich betrachtet allerdings ein Schönes heissen müsste. Eine je frommere Miene Tartüffe aufsetzt, desto hässlicher wird er, nicht etwa desto schöner, obwohl der physiognomische Ausdruck der Frömmigkeit an sich schön ist; je hässlicher er aber auf diese Weise vermittelst der missbrauchten Schönheit wird, desto charakteristischer wird er als heuchlerischer Frömmler. Hier entsteht nun allerdings die Frage, wie das individuelle inhaltlich Hässliche ästhetisch gerechtfertigt sein könne, da es doch schon auf der höchsten Stufe steht. Bevor wir dieser Frage näher treten, wollen wir noch einen Blick auf die nähere Ausgestaltung des Hässlichen auf den niederen Stufen werfen, um daran erst die Erörterung des Hässlichen auf der Stufe des Individuellen anzuschliessen.

---

2. Das Hässliche auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen.

a. Das sinnlich Unangenehme.

Was zunächst das sinnlich Unangenehme betrifft, so entspricht diess in demselben Sinne dem Hässlichen oder Missfälligen, wie das sinnlich Angenehme dem Schönen oder Gefälligen entspricht; aber das sinnlich Unangenehme ist darum für sich allein noch ebensowenig ein Hässliches, wie das sinnlich Angenehme für sich allein ein Schönes ist. Man kann das sinnlich Unangenehme ebenso als ein unbewusst formal Missfälliges definiren, wie das sinnlich Angenehme ein unbewusst formal Gefälliges ist, und insoweit diese unbewusste Beschaffenheit fähig ist, in's Bewusstsein hineingezogen zu werden, wird auch aus dem ästhetisch unselbstständigen sinnlich Unangenehmen ein ästhetisch selbstständiges formal Hässliches. Aber insoweit diese Ueberführung in's Bewusstsein durch die Natur der Sinnesempfindung ausgeschlossen ist, bleibt auch das Missfallen am Unangenehmen der Realität verhaftet, und kann nur dadurch fähig werden, von derselben zu abstrahiren, dass das Unangenehme unselbstständiges Moment an einem von der Realität abgelösten ästhetischen Schein wird. Damit wird es aber sogleich dienendes Mittel für ein relativ inhaltliches Schönes; wenn schon das sinnlich Angenehme sich davor zu hüten hat, dass es in dieser dienenden Stellung nicht doch wieder eine relativ selbstständige Bedeutung in vordringlicher Weise an sich zu reissen sucht, so gilt das noch mehr vom sinnlich Unangenehmen. Es hängt ganz von dem Schönen ab, welchem gedient wird, ob das sinnlich Angenehme, das sinnlich Indifferente oder das Unangenehme angebracht ist, und in welcher Mischung sie ästhetisch gefordert und gerechtfertigt sind.

Wir haben oben (S. 77) gesehen, dass die selbstständige Pflege des sinnlich Angenehmen durch Abstumpfung und Jagd nach gesteigerten Reizen und Kontrasten zum Kultus des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen, und endlich zu einem pathologischen Verlangen nach naturwidrigen Reizen, d. h. zum ästhetischen Laster führt. Dasselbe Ergebniss würde auf noch kürzerem Wege herauskommen, wenn jemand gleich mit der Pflege des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen beginnen wollte. Das Angenehme hat nur als ein von der Beschaffenheit des Schönen gefordertes Zubehör ästhetische Berechtigung, das Unangenehme nur als Mittel der Charakteristik. Da nun im Fortschritt der Kultur das Schöne immer charakteristischer wird (sowohl was die Naturschönheit der menschlichen Individuen, als was die Kunstschönheit betrifft), so liegt es in der Natur der Sache, dass auch immer mehr sinnlich Unangenehmes als Mittel der steigenden Charakteristik ästhetisch gefordert und gerechtfertigt wird. Wenn eine solche Steigerung des sinnlich Unangenehmen in der Kunst plötzlich hervortritt, um dem gesteigerten Charakterisirungsbedürfniss eines reichen und tiefen Künstlers zu genügen, so fühlt ein Theil des Publikums sich mehr oder weniger davon choquirt, dass es sich soviel mehr sinnlich Unangenehmes gefallen lassen soll; ein andrer Theil

aber fühlt sich von der Steigerung des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen angezogen, und es finden sich sofort Nachahmer, welche diese Steigerung sich aneignen und weiter treiben, bloss um der gesteigerten sinnlichen Reizwirkung willen. Beides ist gleich unästhetisch. Hat der Künstler wirklich ein konkreteres Ideal, d. h. ein mehr charakteristisch Schönes als seine Vorgänger mitzutheilen, so hat er auch das ästhetische Recht und die Pflicht, die zur Charakteristik erforderliche Steigerung des sinnlich Unangenehmen nicht zu scheuen; es ist Sache des Publikums, sich an die stärkeren Zumuthungen in diesem Punkte zu gewöhnen, und die Erfahrung zeigt, dass es sich wirklich sehr bald, nur zu bald, daran gewöhnt.

Wir sehen diese Gewöhnung, die als eine fortschreitende Abstumpfung der Sinne gegen die Missfälligkeit des sinnlich Unangenehmen bezeichnet werden kann, besonders deutlich in der Geschichte der Musik, sowohl der alten als der neueren. In der Melodieführung zeigt sie sich als Gewöhnung an zunehmende Chromatik, im Alterthum sogar im Fortgang bis zu Vierteltönen; in der Harmonienbewegung als Gewöhnung an immer schärfere Dissonanzen, an immer längere Dissonanzenreihen, an immer stärkere Ueberspringungen bei der Auflösung und in immer stärkere Durchsetzung der reinen Ackorde mit Vorhalten und Durchgangstönen. Wie das Ohr der heute Lebenden eine Instrumentation als matt und fade empfindet, die vor einigen Menschenaltern noch als vordringlich und schreiend gemissbilligt worden wäre, so gilt heute schon so manches als Konsonanz, Auflösung und relativer Ruhepunkt in der Harmonienbewegung, was früher als auflösungsbedürftige Dissonanz empfunden worden wäre.

Ebenso hat das Bedürfniss der individualisirenden Charakteristik in der Dichtung, und speciell im Roman, dazu geführt, der Phantasie die Reproduktion von sinnlich unangenehmen Eindrücken in sehr viel stärkerem Maasse als früher zuzumuthen, weil sie zur Vollständigkeit des charakteristisch Schönen unentbehrlich sind; die neuere Dichtung taucht viel tiefer in Rohheit und Gemeinheit, Laster und Elend hinab, und sie ist dabei in ihrem vollen ästhetischen Recht, wofern diess unentbehrliches Mittel zur Darstellung eines charakteristisch Schönen bleibt. Wo aber diess vergessen wird, wo die Phantasie sich mit unmittelbarem Behagen im Kothe wälzt, oder wo ein verkehrter Begriff von künstlerischem Realismus in der Naturtreue des geschilderten Mistes die für sich allein genügende Rechtfertigung dafür findet, wo das Widrigste, das man nicht mit der Feuerzange anfassen möchte, mit cynischer Lust am Anstössigen mit Händen durchwühlt und vor den Sinnen ausgebreitet wird, wo der Werth der Dichtung nach dem Grade ihres Vermögens zur Emotion der Phantasie mit unangenehmen Eindrücken abgeschätzt wird, wo endlich der Triumph des Dichters um so grösser erscheint, je besser es ihm gelungen ist, den physischen, ästhetischen und moralischen Ekel des Lesers auf den Gipfel zu treiben, da feiert das unästhetisch Hässliche seine schlimmsten Orgien. Für solche Misshandlung der Kunst kann es auch niemals eine Entschuldigung abgeben, wenn der „Dichter“ etwa eine moralische Tendenz mit seiner Dichtung verfolgt hat, d. h. durch

Abschreckung aufklärend und sinnumwandelnd zu wirken bemüht gewesen ist; eine solche moralische Tendenz kann allenfalls für den Menschen, aber niemals für den Künstler als mildernder Umstand für sein ästhetisches Verbrechen gelten, und die Erfahrung zeigt, dass niemand, der an solchen Dichtungen Behagen findet, sich um die moralische Tendenz bekümmert, und niemand, der diese Tendenz billigt, darum die Lektüre erträglicher findet. Um von solchen Irrwegen zurückzukommen, muss man sich klar machen, dass die moralische Tendenz des ganzen Werkes ebenso ästhetisch werthlos ist wie die realistische photographische Exaktheit oder naturalistische Treue im Nachzeichnen der Wirklichkeit, dass aber die letztere überall da unästhetisch wird, wo sie nicht als unentbehrliches Mittel für die Darstellung eines charakteristisch Schönen dient, und dass sie verwerflich wird, wo sie die Pflege des gleichviel ob angenehmen oder unangenehmen Sinnesreizes zum selbstständigen Ziel erhebt.

Bei der Charakterisirung der Gattungstypen kann das sinnlich Angenehme ebenso wie das Unangenehme als Mittel dienen; so z. B. kann für eine Schmetterlingsart ebensowohl die sinnliche Pracht, die Buntheit und das Schillern ihrer Farbenmuster charakteristisch sein, wie für eine andre das stumpfe Grau oder unscheinbare Braun ihrer Flügel. Der angenehme Klang der Nachtigallenstimme ist ebenso charakteristisch für den Gattungstypus der Nachtigall, wie der unangenehme Klang des Pfauenschreis es für den Typus des Pfaus ist, und ein ähnliches Verhältniss besteht zwischen dem Stimmklang des Menschen und dem des Affen. Innerhalb einer Gattung aber wird das individuelle Charakteristische, ja sogar schon das Charakteristische der polymorphen Gattungstypen durch Abweichungen nach der Seite des sinnlich Unangenehmen vom abstrakten Gattungsideal bestimmt. Fragt man sich, worin der seelische Reiz der Stimme eines bestimmten Menschen liegt, so ist es physikalisch gesprochen eine Modifikation in der Zusammenstellung der Obertöne, welche als Abweichung von dem Stimmklang des Gattungsideals eine Steigerung der Dissonanz zwischen Obertönen und Grundton und Obertönen und Obertönen ist, also eine Zunahme der sinnlich unangenehmen Beimischungen in dem sinnlich Angenehmen des menschlichen Stimmklangs von gleicher Höhe im Allgemeinen. Die sinnlich angenehmste Menschenstimme ist die des Kastraten, insofern sie dem nicht existirenden Indifferenzpunkt zwischen Tenor und Alt am nächsten kommt; die Männerstimme und Frauenstimme weicht nicht nur der Tonlage nach von der sinnlich angenehmsten Mitte ab, sondern auch dem Klangcharakter nach einerseits zum Rauhen und Dumpfen, andrerseits zum Scharfen und Dünnen. Zum männlichen und weiblichen Ideal gehört männliche und weibliche Mittelstimme (Baryton und Mezzosopran), welche auch sinnlich angenehmer sind als die Extreme des tiefen Basses und hohen Soprans. Die Abweichung der Männerstimme nach der weiblichen Seite (im Tenor) macht dieselbe ebenso sinnlich angenehmer, wie die Abweichung der Frauenstimme nach der nämlichen Seite (im Alt); aber auch der Tenor hat noch etwas energisch Gespanntes im Vergleich zum ruhigen mühelos gesättigten Fluss der Kastratenstimme, und der Alt zeigt

grade in den tieferen Brustregistern, wo er sich am deutlichsten von der normalen Frauenstimme unterscheidet, leicht etwas unnatürlich Gepresstes in seinem pastosen Klange.

Wie der hohe Tenor leicht etwas weibisch Weichliches, so hat der pastose Alt leicht etwas Männisches an sich, und wird darum ersterer zur Charakteristik schmachtender Liebhaber und jugendlich unreifer Helden, letzterer zur Charakteristik von Matronen oder ehrgeizigen bösen Mannweibern gebraucht. Wenn die italienische Oper des vorigen Jahrhunderts den Kastraten als Helden und Liebhaber verwandte und den Tenor auf Väterrollen beschränkte, wenn die Oper dieses Jahrhunderts meistens auch die männlich reifen Heldengestalten dem Tenor zuweist, so sind das Abweichungen von der ästhetischen Wahrheit der Charakteristik zur Verstärkung des sinnlich Angenehmen; haben wir uns von der Herrschaft der Kastratenstimme losgerungen, so bleibt nun die Aufgabe, uns von der Herrschaft der Heldentenore loszuringen, von einer Verirrung, die in jedem Jahrzehnt Hunderte von Künstlern mit schönen Stimmen durch Ueberanstrengung zu Grunde richtet und die Gagen der wenigen hinreichend robusten Kehlköpfe, ganz abgesehen von dem Grade ihrer Künstlerschaft, auf eine unsinnige Höhe emporgeschraubt hat. Diese Gage ist um so höher, je weiter die Stimme, unbeschadet ihrer Stärke in der Mittellage, in die Höhe hinaufreicht, d. h. je unmännlichere und weibischere Töne dieselbe zu Gehör bringt; das Publikum, das dem hohen c oder cis eines Tenoristen frenetisch zujubelt, beweist damit, dass es das sinnlich Angenehme, nicht das Kunstschöne an der Leistung des Sängers bewundert, und hat damit das Recht verwirkt, über die Kastratenschwärmerei des vorigen Jahrhunderts die Nase zu rümpfen, welches wenigstens den Muth der Konsequenz besass.

Wo der Tenor richtig verwandt wird, nämlich als lyrischer Tenor, da ist er am wenigsten fähig zu individueller Charakteristik, ebenso der Alt, wo er in seiner eigentlichen Lage belassen und ihm nicht zugleich die Höhe des Mezzosoprans zugemuthet wird. Die individuelle dramatische Charakteristik beginnt so recht erst mit dem Baryton und Mezzosopran, beziehungsweise mit dem als Baryton gemissbrauchten Tenor*) und dem als Mezzosopran gemissbrauchten Alt, und steigert sich in den Intriguanten- und Charakterrollen für Bass und dramatischen Sopran- und Soubrettenpartien, d. h. in denjenigen Stimmklangarten, welche sich weiter vom sinnlich Angenehmen entfernen. Was diese Stimmen dann schön macht, ist das Seelenvolle und Charakteristische in denselben, das vom Herzen kommt und zum Herzen spricht; dieses

*) Die Uebertragung der Heldenrollen an den Tenor verleitet unmittelbar dazu, den Tenor als Baryton zu missbrauchen und durch dunklere Tonfärbung gewaltsam zu der männlichen charakteristischen Ausdrucksfähigkeit des letzteren aufzuspreizen. Den natürlichen Tenorklang, der in meiner Jugend noch überwiegend war, bekommt man jetzt fast nur noch von italienischen Sängern zu hören, während in Deutschland selbst die lyrischen Tenore sich mehr und mehr bemühen, der unnatürlichen Mode einer dunklen Tonfärbung Rechnung zu tragen. Man hört aber doch, dass die charakteristische Heldenhaftigkeit der Stimme angequält ist und nur dazu beiträgt, dieselbe um so schneller zu ruiniren. Die dunkle Färbung des Heldentenors ist ebenso wenig waschecht wie die des wilden Mannes in der Jahrmarktsbude.

ist vom ästhetischen Standpunkt auch an Tenor- und Altstimmen höher zu schätzen als die blosse sinnliche Annehmlichkeit des seelenlosen Klanges, welche auch die instrumentale Klangschönheit des Organs genannt wird. Nichts ist auf die Dauer langweiliger, als wenn die sinnliche Annehmlichkeit einer instrumentalschönen Altstimme ohne jede seelische Ausdrucksfähigkeit sich mit der individuellen Charakteristik einer hochdramatischen Mezzosopranpartie abmüht; man verwünscht zuletzt ingrimmig diese instrumentale Schönheit. Mit dem Rossinischen Opernstil musste auch das Kastratenthum von der Bühne verschwinden, weil diese seelenloseste und ausdrucksloseste aller Stimmen selbst den mässigsten dramatischen Ansprüchen an individuelle Charakteristik zu genügen unfähig war.

b. Das mathematisch Missfällige.

Gehen wir nun zu der Stufe des mathematisch Gefälligen über, so müssen wir das Hässliche hier allgemein genommen als das mathematisch Missfällige bezeichnen. Unschön im privativ formalen Sinne wäre auch hier die Formlosigkeit im Ganzen, die Formenleere, die Formenarmuth oder der Mangel an Formgestaltung und Formdurchbildung; hässlich hingegen ist das Vorhandensein von Form, Gestaltung und Durchbildung, aber einer solchen, die mit den Forderungen mathematischer Gefälligkeit in Widerspruch steht. Das Regellose, insofern es eine Mannichfaltigkeit von Formgliedern oder Formelementen als vorhanden voraussetzt, fällt darum nicht unter das Unschöne, sondern unter das Hässliche aus dem Gesichtspunkt rein mathematischer Gefälligkeit; so würde z. B. die Regellosigkeit der Vertheilung der Sterne am Nachthimmel missfällig für uns sein, wenn nicht die Reflexion uns sagte, dass sie thatsächlich durch Gesetze und Regeln geordnet sind, deren Ergebniss wir nur von unserem Standpunkt nicht anschaulich als Ordnung aufzufassen vermögen. Ebenso sind Ungleichmässigkeit, Asymmetrie, Inkommensurabilität und Disproportionalität nicht bloss privativ unschön sondern negativ missfällig, weil sie gegen die mathematischen Formbildungsgesetze verstossen. Diese Missfälligkeit tritt als wirkliche Hässlichkeit überall da zu Tage, wo keine höheren Formbildungsgesetze eine Einbusse an mathematischer Gefälligkeit bedingen, z. B. im Grundriss von Gebäuden, soweit nicht eine direkte Abhängigkeit vom Zweck und eine indirekte Abhängigkeit von dynamischen Formgesetzen besteht (z. B. in der zulässigen Weite der Spannungen).

Weil die architektonische Schönheit derjenige Theil der Kunstschönheit ist, in welchem die mathematische Gefälligkeit den ungehemmtesten und breitesten Spielraum hat, darum nennt man dasjenige, was ich als mathematische Gefälligkeit bezeichnet habe, meistens architektonische Schönheit, und stellt sich dann die Sache so vor, als ob diese Art der formalen Schönheit ursprünglich nur der Baukunst eigenthümlich sei, und bloss nachträglich aus der Architektur auch auf andre Zweige des Kunstgewerbes (z. B. unorganische Ornamente und Dekorationen) und der freien Kunst (Grundlinien der plastischen und malerischen Komposition) übertragen worden sei. So spricht man

dann von architektonischen Mustern oder Verzierungen, anstatt von mathematisch gefälligen, unorganischen Mustern und Verzierungen zu sprechen, von architektonischer Stilisirung organischer Motive, anstatt von mathematischer oder geometrischer Stilisirung derselben, von Durchbrechung der strengen architektonischen Ordnung und Gesetzmässigkeit durch plastische Harmonie oder malerische Unordnung, anstatt von Durchbrechung der mathematischen Ordnung und Gesetzmässigkeit. Man setzt an Stelle des zu bezeichnenden Begriffes selbst den hervorstechendsten Fall seiner Anwendung, und macht damit zwar wohl im Allgemeinen verständlich, wovon man redet, verhüllt aber doch die Sache selbst durch eine zwecklose Umschreibung, und trägt den Begriff des Architektonischen willkürlich in Gebiete hinein, mit denen er gar nichts zu thun hat. Eine solche Begriffsverschiebung konnte nur daraus entspringen und entschuldigt werden, dass man in der Anschauung der architektonischen Gesetzmässigkeit den ihr zu Grunde liegenden Begriff der mathematischen Gesetzmässigkeit noch nicht herausgespürt hatte; sie muss aber ein Ende nehmen, nachdem diess geschehen ist.

Es ist wohl zu beachten, dass innerhalb des Gebietes der mathematischen Gefälligkeit jedes höhere Formgesetz den Forderungen der niederen Formgesetze ebensowohl theilweise Einbussen auferlegt, wie es dieselben theilweise aus sich heraus fordert und umspannt. So wird die Gleichmässigkeit in der Symmetrie insoweit negirt, als die Aufeinanderfolge der gleichmässigen Elemente in den symmetrischen Gliedern nicht mehr die gleiche, sondern die entgegengesetzte ist: das Symmetrische ist also unter dem Gesichtspunkt der Idee der Gleichmässigkeit schon relativ hässlich zu nennen. Ebenso wird die Gleichmässigkeit von der Kommensurabilität durch einfache rationale Zahlenverhältnisse insoweit negirt, als an Stelle der einfachen Gleichmässigkeit der Elemente deren multiple Gleichmässigkeit tritt; die Kommensurabilität ist also ebenfalls schon relativ hässlich unter dem Gesichtspunkt der Idee der Gleichmässigkeit. Ebenso legt die Proportionalität der Glieder, oder die Gleichheit ihrer Verhältnisse, der Gleichmässigkeit Einbusse auf, und die Proportionalität nach einem irrationalen Zahlenverhältniss (wie z. B. demjenigen des goldnen Schnitts) ist wiederum relativ hässlich unter dem Gesichtspunkt der Kommensurabilität nach möglichst einfachen rationalen Zahlenverhältnissen. Alle geschlossenen Figuren von ungleicher Länge und Breite sind relativ hässlich sowohl unter dem Gesichtspunkt der Gleichmässigkeit der Durchmesser als auch unter demjenigen der Symmetrie nach möglichst vielen Axen. So ist z. B. die Ellipse relativ hässlich im Vergleich zum Kreise, weil die Krümmung ihres Umfangs nicht an jeder Stelle dieselbe und Symmetrie in ihr nur nach zwei, anstatt wie beim Kreise nach unendlich vielen Axen besteht. Parabel, Kettenlinie und Wellenlinie sind sogar nur noch nach einer Axe symmetrisch, die Spiralen, cylindrischen und konischen Schraubenlinien nach gar keiner mehr. Jedes Aufsteigen zu einem höheren mathematischen Formbildungsgesetz muss sonach durch eine Einbusse der Gefälligkeit am Maassstabe niederer Formgesetze erkauft werden; diese

relative Hässlichkeit macht aber die Form als Ganzes nicht hässlicher sondern schöner, weil das höhere Formbildungsprincip zugleich das konkretere und charakteristischere ist.

Die Klarstellung dieser Beziehungen ist darum so wichtig, weil sie erstens typisch sind für das Verhältniss des relativ konkret Schönen und abstrakt Schönen auf den verschiedenen Konkretions-Stufen, und weil zweitens daraus hervorgeht, dass die Formgebilde höherer Stufen, welche in den verschiedenen mathematisch gefälligen Formen die Mittel ihrer charakteristischen Schönheit finden, darum doch nicht diese Mittel der Charakteristik ohne relative formale Hässlichkeit erkauft haben, nämlich nicht ohne diejenige relative Hässlichkeit in Bezug auf die niederen mathematischen Formgesetze, welche durch das für sie charakteristische höhere mathematische Formgesetz bereits bedingt und eingeschlossen wird. Wenn man z. B. sagt: die Parabel ist charakteristisch für die Wurfbewegung, die Kosinuskurve für die Wellenbewegung, die Kettenlinie für die Gewölbegestaltung, die konische Schraubenlinie für das Pflanzenwachsthum, so könnte es scheinen, als seien es rein positive gefällige Formbestimmungen niederer Stufe durch welche diese Erscheinungen dynamischer und lebendiger Stufe charakterisirt sind; man muss aber dabei nicht vergessen, dass die ästhetische Negativität, nämlich der der Gefälligkeit der niederen mathematischen Formgesetze gethane Abbruch, in den höheren mathematischen Formen schon mitdrinsteckt. Es dürfte sich schwerlich *a priori* beweisen lassen, dass sie ihr Charakterisirungsvermögen allein und ausschliesslich aus diesem ihnen anhaftenden Moment ästhetischer Negativität schöpfen; wenn man aber erwägt, dass dieses Charakterisirungsvermögen jedenfalls der ihnen anhaftenden Negativität proportional ist, so wird man kaum einen Grund haben, den sachlichen Zusammenhang zwischen beiden zu bezweifeln.

Allerdings ist bei dem sinnlich Angenehmen die Thatsache nicht zu bestreiten, dass das Angenehme ebenso der Charakteristik dienen kann wie das Unangenehme; indessen ist dabei dreierlei zu beachten. Erstens ist das sinnlich Angenehme als solches noch ausserhalb des Schönen belegen und der Realität verhaftet, kann also ganz wohl anderen Gesetzen unterworfen sein als das unmittelbar zum Bereich des Schönen Gehörige. Zweitens dient es ebensosehr unbewusster Weise einem seelischen Ausdruck, wie es an und für sich ein unbewusst formal Schönes ist, und die Möglichkeit ist keineswegs ausgeschlossen, dass viele Eindrücke uns grade darum als sinnlich angenehm erscheinen, weil sie sinnlich unangenehm sind, d. h. dass wir die von ihnen charakterisirte inhaltliche Schönheit unwillkürlich in ihre sinnliche Qualität hineinziehen und sie darum für sinnlich angenehm halten, obwohl sie thatsächlich unbewusst formal hässlich d. h. sinnlich unangenehm sind; die Analyse des seelenvollen Stimmklanges, der desto seelenvoller erscheint, je dissonanter er in gewisser Weise ist deutet entschieden nach dieser Richtung, und es ist wohl möglich, dass wir auch innerhalb des sinnlich Angenehmen bei tieferem Eindringen in dessen unbewusste Komponenten das Gesetz mehr und mehr bestätigt finden würden, dass alles inhaltlich Charakteristische aus formal

Hässlichem entspringt. Drittens reichen die gegenwärtig noch nicht auflösbaren Beispiele von der Charakteristik durch positiv sinnlich Angenehmes (Schmetterlingsfarben, Vögelgefieder, Inkarnat der weissen Race, Inkarnat der Jugend) nicht hinaus über die Charakterisirung der Gattungstypen gegen einander oder der polymorphen Typen derselben Gattung gegeneinander, während beim Individuellen das formal Schöne mit dem Gattungsideal zusammenfällt und alles Charakteristische in einer relativen Hässlichkeit durch Abweichung von diesem Gattungstypus besteht. Die scheinbare Abweichung des sinnlich Angenehmen von dem Gesetz der Charakteristik durch formale Hässlichkeit bleibt also einerseits in ihrem Ausgangspunkt ausserhalb des Gebiets des Schönen stehen, und reicht in ihrem Endpunkt nicht bis in das wahrhaft konkret Schöne, das Individuelle hinein; andrerseits erweckt sie den Verdacht, eine bloss scheinbare Ausnahme zu sein, deren Scheinbarkeit sich bei tieferem analytischen Eindringen herausstellen würde. So ist diese Ausnahme praktisch belanglos, theoretisch zweifelhaft; immerhin muss ihr bis auf Weiteres so viel Gewicht beigemessen werden, um uns von der Aufstellung des fraglichen Gesetzes als eines schlechthin allgmeingültigen vorläufig Abstand nehmen zu lassen, weil dasselbe weder *a priori* zu erweisen ist noch durch die Erfahrung ausnahmslos bestätigt wird. Wohl aber werden wir das Gesetz innerhalb der Grenzen seiner Bestätigung durch die Erfahrung schon jetzt als empirische Regel hinstellen dürfen, als eine Regel, die ästhetisch um so wichtiger ist, als sie für das Individuelle, das alleinige Gebiet des Kunstschönen, unbedingte Geltung hat, und auch unterhalb des Individuellen überall zu gelten scheint mit Ausnahme der noch der Untersuchung und Aufklärung bedürftigen Ausnahmen der Charakteristik von Gattungstypen durch sinnlich Angenehmes.

c. Das dynamisch Missfällige.

Auf der Stufe des Dynamischen ist die Gültigkeit der Regel leicht zu erkennen. Die formalschöne Entfaltung des Wurfes ist die Parabel; aber in dieser regelmässig schönen Linie ist nur das allgemeine Verhältniss der Schwerkraft zur Anfangsgeschwindigkeit eines geworfenen Körpers ausgedrückt und der Luftwiderstand so wie die Reibung des Körpers an der Luft unberücksichtigt gelassen, d. h. gleich Null gesetzt. Eine solche rein parabolische Wurfbewegung ist nun zwar charakteristisch verschieden von anderen Formen dynamischer Bewegung, z. B. dem kreisförmigen Umschwung; aber sie ist noch gar nicht charakteristischschön als Wurfbewegung. Der Luftwiderstand allein macht die zweite Hälfte der Bahn steiler als die erste, hebt also die Symmetrie der Kurvenhälften auf; diese Verschiedenheit wird um so grösser, je geringer das specifische Gewicht des Körpers und je grösser seine Geschwindigkeit ist. Die Luftreibung kann bei Rotation des Geschosses um eine zur Flugbahn senkrechte Axe diese Abweichung von der Parabelform verstärken, z. B. beim Werfen einer kugelförmigen Bombe mit excentrischem Schwerpunkt aus einer glatten Haubitze bei Schwerpunktlage nach unten, wo die obere Seite in der Richtung des Wurfes rotirt; sie kann dieselbe aber auch vermindern

bis zur Umkehrung in's Gegentheil, z. B. bei der Schwerpunktlage nach oben, wo durch die entgegengesetzte Rotation des Geschosses die zweite Hälfte seiner Bahn immer gestreckter und flacher wird. Hat das zugespitzt cylindrische Geschoss eine Rotation um seine Längsaxe, so macht es während seines Fluges konische Pendelbewegungen und weicht je länger je mehr seitlich ab nach der Seite hin, nach welcher es rotirt. Ist der geworfene Körper lang im Verhältniss zur Dicke, so schleudert und schwänzelt er auch ohne Rotationsbewegung, so der Wurfspiess und der vom Bogen geschnellte Pfeil. Ist er eine breite aber dünne Fläche, so durchschneidet er die Luft, so lange er die Richtung seiner Axe behauptet, wird auch wohl drachengleich von dem Luftwiderstand in die Höhe gehoben, so dass der erste Ast seiner Flugbahn konkav statt konvex wird; dann aber, sobald er aus der Richtung kommt, wird seine Bahn unregelmässig und er fällt flatternd zu Boden (Werfen von Spielkarten). Bekannt ist der Bumarang der australischen Wilden, der, richtig geschleudert, in die Hand des Werfenden zurückkehrt.

Alle diese Arten der Wurfbewegung sammt den allmählich oder stossweise in ihnen hervortretenden Veränderungen der Geschwindigkeit sind charakteristisch für die Art des Werfens oder Schiessens und offenbaren dem Kenner das dynamische Wesen des Vorganges, wenn er auch nichts als die Flugbahn sieht; so ist jede von ihnen charakteristisch schön im Vergleich zu der formalen Schönheit des parabolischen Wurfs, bei dem Luftwiderstand und Luftreibung zu gering sind, um in ihren Wirkungen sinnenfällig zu werden. Was sie aber charakteristisch schön macht, ist ihre relativ formale Hässlichkeit, ihr Verstoss gegen die Form der Parabel, gegen deren mathematische Regelmässigkeit und Symmetrie. Wie schon im mathematisch Gefälligen die Entfaltung der höheren Formgesetze mit einer Durchbrechung der niederen verbunden war, die als solche formal missfällig genannt werden musste, so in noch höherem Grade im dynamisch Gefälligen. Der an Felsen sich brechende und zerstäubende Wasserfall oder die Brandung des Meeres ist darum so charakteristisch schön, weil sie formal hässlich ist in Bezug auf die parabolische Fallbewegung des Wassersturzes oder in Bezug auf die reine Wellenbewegung des Meeres. Die Flamme ist darum so charakteristisch schön, weil sie niemals feste Formen ausbildet, sondern schwebend und schwankend die Gestalten zerfliessen lässt, noch ehe sie dieselben vollendet hat, und, scheinbar jedem Lufthauch unterworfen, doch sich selbst behauptet in dem anscheinend regellosen flüssigen Formenspiel; sie ist also nur darum so charakteristisch schön, weil sie den Forderungen einer relativ formalen Schönheit Hohn spricht.

In allen diesen Beispielen wird die charakteristische dynamische Gefälligkeit durch relativ formale mathematische Missfälligkeit erkauft. Dynamisch missfällig wäre erst der Verstoss gegen ein dynamisches Formgesetz. Derart ist z. B. ein Verstoss gegen die Gesetze der Schwere und des Gleichgewichts; sofern derselbe nicht durch ein höheres Formgesetz begründet und gefordert ist, muss derselbe als unmotivirt hässlich ebenso in der Kunst verworfen werden, wie er in

der Natur logisch unmöglich ist. So ist z. B. unbedingt hässlich eine sichtbare Last, der die sichtbar tragenden Stützen fehlen, oder Formglieder, deren wohlbekannter Zweck im Tragen von Lasten besteht, ohne dass zu tragende Lasten sichtbar sind, oder ein System von Lasten und tragenden Stützen, das scheinbar in der Luft schwebt, d. h. der Basis entbehrt.*) Wenn auf einem Bilde schwebende Figuren dargestellt sind, die von einer höheren Kraft befähigt sind, die irdische Schwere zu überwinden, so müssen doch immer noch ihre Körperhaltung und ihre Gewandfalten das gesetzmässige Kompromiss ihrer eigenthümlichen vorausgesetzten Steigkraft und der Schwerkraft zur Darstellung bringen, also der Schwerkraft selbst in deren Aufhebung Rechnung tragen, indem sie das Gleichgewicht der Kräfte zeigen. Denn während ein bestimmtes mathematisches Formgesetz nur da Anwendung findet, wo es durch den Inhalt gefordert oder doch gestattet ist, gehört es zum Wesen der Gravitation und der Naturkräfte, dass sie die unaufhebbare Voraussetzung alles Natürlichen bilden, wozu auch das in natürlicher Vermittelung auftretende Uebernatürliche gehört. Jede bestimmte Naturkraft kann im besonderen Falle überwunden werden, sei es durch andre Naturkräfte, sei es durch vorausgesetzte übernatürliche Kräfte, aber sie darf niemals ignorirt oder als nicht vorhanden betrachtet werden, sondern muss in ihrer Bedeutung und Macht anerkannt und ausdrücklich überwunden werden. Andernfalls entsteht ein ästhetisch ungerechtfertigtes Hässliches oder Unkünstlerisches.

d. Das passiv Zweckwidrige.

Auf der Stufe des passiv Zweckmässigen ist man es schon mehr gewohnt, die relativ formale Schönheit des mathematisch und dynamisch Gefälligen von der charakteristischen inhaltlichen Schönheit der Zweckmässigkeit der Form zu unterscheiden als auf den vorhergehenden Stufen. Der Zweck einer Tasse fordert einen Henkel, um auch die mit heisser Flüssigkeit gefüllte ohne Verbrennen der Hand anfassen zu können; die formale Schönheit würde zur Aufrechterhaltung der Symmetrie verlangen, dass gleich zwei Henkel angesetzt werden, wenn auch nur einer benutzt wird, aber solche Zweckwidrigkeit wäre inhaltlich hässlich, obwohl formal schöner. Darum ist es für die Tasse charakteristisch, dass sie nur einen Henkel hat, ebenso für die Kanne oder den Krug, dass sie nur einen Henkel und einen Ausguss haben. Nicht um eine gewisse unvollkommene Symmetrie herzustellen, sitzt der Ausguss an der dem Henkel gegenüberliegenden Seite, sondern weil der Funktionszweck des Ausgiessens es so erfordert, da beim Anfassen des Henkels die gegenüberliegende Seite des Randes sich schon von selbst durch die Schwere des Gefässes am tiefsten neigt; bei der Schnabeltasse dagegen erfordert der Funktionszweck die Anbringung des Schnabels in der Mitte der linken Randseite. Käme es vor allem auf die formale Schönheit an, so würde man die Kanne

*) Daraus folgt, dass Säulen, Pfeiler und Bogen nur da an Bauwerken oder Geräthen als Ornament verwendbar sind, wo sowohl die Last, welche scheinbar von ihnen getragen wird, als auch die Basis, von welcher sie sammt ihrer Last scheinbar getragen werden, deutlich sichtbar sind.

so hinstellen, dass der Henkel vorn oder hinten steht, weil dann wenigstens dem Augenschein die Symmetrie gewahrt bleibt; die Thatsache, dass man bei der ästhetischen Betrachtung des Geräths vielmehr eine Ansicht aufsucht, in welcher die Asymmetrie deutlich hervortritt, aber auch die Zweckmässigkeit der asymmetrischen Formglieder einleuchtet, beweist zur Genüge, dass die charakteristische Schönheit der passiven Zweckmässigkeit ästhetisch wichtiger ist als die formale Hässlichkeit, mit welcher sie erkauft ist. In ähnlicher Weise beruht die charakteristische Schönheit eines Gewehrs darauf, dass der Kolben asymmetrisch geschnitzt ist, nämlich für den Anschlag an der rechten Schulter, und der Hahn asymmetrisch gestellt ist, um dem Visir und Korn die Mitte des Laufes frei zu lassen.

Was das Verhältniss zwischen inhaltvoller Schönheit und formaler Unschönheit und zwischen einer durch vordringliche formale Schönheit bedingte Hässlichkeit betrifft, so kann ich auf das bereits oben Gesagte verweisen (S. 136—140, 215—216). Jede inhaltliche Hässlichkeit aus dem Gesichtspunkt des passiv Zweckmässigen ist eine ästhetisch unmotivirte, unkünstlerische Hässlichkeit; denn der Zweck, dem das Geräth dient, liegt selbst ausserhalb des Geräths in der aktiven Funktion, die sich des Geräthes bedient, fällt mit dem lebendigen Bedürfnisszweck des Niessbrauchers zusammen, und kann demgemäss nicht von diesem zu einer Einbusse an sich selbst verurtheilt werden. Wohl aber kann die relative Unzweckmässigkeit der Geräthe einer niederen Kulturstufe charakteristisch werden für die Einfachheit der Bedürfnisse und die unzulängliche Beherrschung der Technik auf dieser Kulturstufe; wo es sich also um das charakteristisch Schöne niederer Kulturstufen handelt (z. B. bei einem Genrebild aus dem Phahlbauerleben, oder bei einem Schlachtbild zwischen Wilden und Europäern), da kann auch die relative Unzweckmässigkeit der Geräthe Mittel zur Erzielung des charakteristisch Schönen und dadurch ästhetisch gerechtfertigt sein.

e. Das zweckwidrige Lebendige.

Auf der Stufe des Lebendigen kann die Zweckwidrigkeit eine dreifache sein: erstens unzulängliche Anpassung der organischen Konstruktion an die Lebensbedingungen, zweitens schwächliche oder ungesunde Konstitution und drittens ungeschickte Ausführung der Funktion. Die konstruktive, konstitutionelle und funktionelle Zweckwidrigkeit, oder Unangepasstheit, Ungesundheit und Ungeschicklichkeit sind ebensoviel Arten der Hässlichkeit auf der Stufe des Lebendigen.

Die Unangepasstheit kann aus einer Schwäche des Ackommodationsvermögens stammen, wie es namentlich bei älteren in sich befestigten Specien zu beobachten ist; sie kann aber auch daher stammen, dass der für andre Lebensbedingungen konstruirte Organismus noch nicht Zeit genug zur Verfügung gehabt hat, sich den neuen Lebensbedingungen, in die er versetzt worden ist, zu ackommodiren; sie kann endlich auch daher stammen, dass dem Organismus die Zumuthung gestellt ist, sich Lebensbedingungen anzupassen, denen seine fundamentale Konstruktion widerspricht. Von der letzteren Art ist ein Theil der rudimentären Organe, sofern dieselbe in einer früheren

Periode der phylogenetischen Entwickelung den Lebensbedingungen entsprochen haben und nun als verkümmerte zwecklose Ueberlebsel von Geschlecht zu Geschlecht weiter vererbt werden, obwohl sie durch den Uebergang der Species in andre Lebensbedingungen ihre Zweckmässigkeit ganz eingebüsst haben. Was so unter dem Gesichtspunkt der gegenwärtigen Idee des Organismus zweckwidrig, also hässlich, erscheint, das findet seine logische und damit auch seine ästhetische Rechtfertigung, wenn es im Lichte der geschichtlichen Entwickelung dieser Idee aufgefasst wird; in der That ist aber erst die letztere Art der Auffassung die sachgemässe, vollständige, während die erstere statt der ganzen Idee in ihrer einheitlich zusammenhängenden Wandelung einen willkürlichen, zeitlich beschränkten Ausschnitt derselben in's Auge fasst. Die Herausschneidung eines willkürlich begränzten Stückes aus dem phylogenetischen Zusammenhange der Idee in allen ihren Wandelungen und die Beurtheilung der Logicität der Idee nach einem solchen Bruchstück wäre um nichts weniger ungerechtfertigt, als die Herausschneidung eines willkürlich begränzten Stückes aus dem ontogenetischen Zusammenhange der Idee, also z. B. die Beschränkung auf den Zeitraum von der Geburt bis zum Tode unter Ausschaltung des Embryonallebens. So wenig man Organe unzweckmässig nennen kann, weil sie nicht nach, sondern nur vor der Geburt einem Zwecke dienten, ebensowenig kann man Organe unzweckmässig nennen, weil sie nicht in der letzten sondern in einer früheren Periode der phylogenetischen Entwickelung eine Bestimmung zu erfüllen hatten; man kann sich wohl darüber wundern, wenn das Anpassungsvermögen gross genug ist, um die zwecklos gewordenen Organe einer früheren Periode ganz abzustossen, aber man kann sich nicht darüber wundern, wenn die Beständigkeit der konstruktiven Form ihre fortdauernde Erhaltung, sei es im Stoffwechsel des Individuums, sei es in der Vererbung durch Generationen (d. h. im Wechsel der individuellen Träger der Form) grösser ist als der Spielraum des Anpassungsvermögens.

Hässlich kann man also rudimentäre Organe ebensowenig nennen wie dysteleologisch; hässlich kann man auch nicht eine für andre Lebensbedingungen zweckmässige Konstruktion nennen, wenn sie mit solchen, in die sie sich durch Zufälle verschlagen findet, disharmonirt, vielmehr liegt dann die Hässlichkeit in der Unvernunft des Zufalls, der dieses Lebewesen in so unpassende Verhältnisse verschlagen hat oder so unpassende Veränderungen über dasselbe hat hereinbrechen lassen. Hässlich an und für sich wird die Konstruktion erst dann, wenn der Widerspruch zwischen ihren fundamentalen und unabänderlichen Grundbedingungen und den aufgenöthigten Lebensverhältnissen zu Anpassungen führt, welche diesen äusseren Widerspruch in die Konstruktion selbst hineintragen, wenn das Dysteleologische des äusseren Zufalls zu einer Verfestigung von Anpassungen führt, welche mit der fundamentalen Konstruktion in Widerspruch stehen. Derart sind z. B. die rudimentären Flügel der Pinguine, die ursprünglich um des Fliegens willen ihrem Gebrauch als Vordergliedmaassen entzogen waren und nun bei dem mühelosen Nahrungserwerbe durch Schwimmen auch dem Gebrauch zum Fliegen durch Anpassung an das Wasserleben

entzogen sind, — oder die langen Beine gewisser Arachnidenarten, die ursprünglich zum Laufen im Spinnennetz bestimmt waren, dann aber beibehalten wurden, als die Spinnfähigkeit infolge genügender Ernährung durch nächtliche Raubwanderungen eingebüsst war. Der eigentliche Grund für die Hineintragung des zufälligen äusseren Widerspruchs in die organische Konstruktion und für die Verfestigung in derselben liegt dabei allemal in dem zufälligen Mangel konkurrirender Specien zur vollständigen Ausnutzung der gebotenen Nahrungsverhältnisse; wäre nicht eine solche Armuth an Konkurrenten gegeben, so hätten die ursprünglich ungeeigneten Typen schon während des Uebergangsstadiums zur Anpassung von jenen im Kampf ums Dasein geschlagen werden müssen. Es sind darum auch vorzugsweise die Länder oder Kontinente mit armer Fauna, wo wir solchen hässlichen und in sich widerspruchsvollen Produkten der Anpassung begegnen (z. B. Australien). Grade dadurch aber, dass solche hässlichen Formen charakteristisch sind für das Land oder den Welttheil, dem sie angehören, und für die aus demselben entlehnten Landschaften, können sie wieder Mittel der charakteristischen Schönheit der Landschaft werden. —

Hässlich an sich ist ferner die aktive Zweckwidrigkeit, die sich in der Ungesundheit oder Kränklichkeit der Konstitution ausspricht. Die Schwächlichkeit, die Ohnmacht, die Kraftlosigkeit, das Siechthum, die Bresthaftigkeit, kurz alle krankhaften, oder aus Krankheit hervorgegangenen Zustände sind hässlich, weil sie den Organismus zu seinem Zwecke, dem Leben, untüchtig machen; sie sind um so hässlicher, je untüchtiger und unfähiger sie ihn dazu machen, am hässlichsten, wenn sie ihn absolut unfähig zum Leben machen, d. h. in der Agonie des Sterbens oder in der Verwesung des Leichnams. Ich bin weit entfernt zu leugnen, dass bei der Hässlichkeit des Siechthums und des Todes noch ganz andre associative Vorstellungen und ästhetische Scheingefühle höherer Art mitwirken; aber ich halte es für wichtig festzustellen, dass die aktive Zweckwidrigkeit, der Verstoss gegen den Zweck des Lebens, die einfachste und überall unentbehrliche Grundlage dieses negativen ästhetischen Eindrucks bildet. Die Unlustgefühle, welche durch den Anblick von Siechthum und Sterben im Beschauer theils als reaktive theils als sympathische Scheingefühle geweckt werden, sind mitbestimmend für diesen negativen ästhetischen Eindruck, aber doch nur auf der Grundlage der percipirten Zweckwidrigkeit gegen den Lebenszweck des Lebendigen; ihr ästhetisches Recht und ihre Bedeutung liegt lediglich darin, dass sie instinktive Gefühlssymptome dieser Zweckwidrigkeit sind.

Der reale Grund des Pathologischen ist überall eine relativ Schwäche des aktiven Zweckes, der als Hegemonikon im Organismus waltet; sei es, dass dasselbe ausser Stande ist, die Schwierigkeiten der Ernährung und Selbsterhaltung durch Steigerung der Aktivität zu überwinden, sei es dass es unfähig ist, die von aussen in Gestalt von Hitze und Kälte, Dürre und Nässe, an ihn herantretenden Schädigungen der Gesundheit durch zweckmässige Reaktionen zu paralysiren, sei es dass es nicht die Kraft besitzt, die Schädigung durch eingewanderte

Parasiten, Bakterien oder unorganische Krankheitsstoffe zu überstehen und die Feinde wieder auszustossen, sei es dass es zu schwach ist, um die es konstituirenden Individuen niederer Ordnung im Zügel zu halten und deren etwaige Sondergelüste zu unterdrücken.*) Nicht alle Krankheiten entspringen unmittelbar aus decentralisirenden Tendenzen der Individuen niederer Ordnung als ihrer eigentlichen Ursache, und selbst da, wo die letzteren die Oberhand bekommen, deuten sie jedenfalls auf eine pathologische Schwäche des Hegemonikon und seiner normalen Hemmungsreflexe als tiefere Ursache der Erkrankung hin, sei es, dass diese Schwäche ererbt oder durch gesundheitswidrige Lebensweise als dauernder Zustand erworben ist, sei es, dass dieselbe zeitweilig durch den Einfall von Krankheitsträgern und durch die Kraftverzehrung im Kampfe mit denselben herbeigeführt ist. Besonders hässlich sind die Produkte von zweckwidrigen Reaktionen auf krankhafte Reize, d. h. die Fremdbildungen oder Heteroplasien, wie z. B. parasitische Geschwülste, Hühneraugen, Geschwüre, Hautkrankheiten u. s. w. Dem aktiven Zweck im Organismus werden in solchen Fällen häufig Leistungen zugemuthet, die in seinen ererbten Dispositionen zu zweckmässigen Reaktionen nicht vorgesehen sind; er sucht sich dann dadurch zu helfen, dass er die nächstverwandte Reaktionsweise des normalen Lebensprocesses in Anwendung bringt (z. B. die Steigerung des Zellenwachsthums nach Maassgabe der Steigerung des Funktionsreizes), fördert aber damit nur zu oft die Zwecke des Krankheitserregers unter Schädigung der eigenen.**)

So hässlich nun aber Siechthum und Tod an sich unter dem Gesichtspunkt des aktiv Zweckmässigen oder Lebendigen ist, so sehr ist es doch unentbehrlich zur Ermöglichung eines charakteristisch Schönen von höherer Stufe. Die vergeistigte individuelle Schönheit verträgt sich nicht leicht mit einem Maximum robuster Gesundheit. Wie der Aufenthalt im Freien bei jeder Witterung die Haut bräunt und rauh und grob macht, wie die Hingabe an einen Kultus des Bauches oder des Gaumens sie durch übermässigen Fettansatz gedunsen und schwammig macht und entfärbt, so drücken auch das nach innen gekehrte Empfindungsleben, die angestrengten geistigen Arbeiten, die gemüthbedrückenden Sorgen, der opfervolle Dienst der Barmherzigkeit, die Kämpfe des sittlichen und religiösen Bewusstseins, die Askese und das Martyrium der äusseren Erscheinung ihre Spuren ein, welche bei aller sonstigen Verschiedenheit darin übereinstimmen, dass sie die der körperlichen Gesundheit auferlegte Einbusse erkennen lassen. Wer eine zarte seelische Frauengestalt, die sich in Trauer um den verlorenen Geliebten verzehrt, als Bild der Gesundheit darstellen wollte, der würde durch Pflege einer niederen formalen Schönheit nur eine Hässlichkeit auf der Stufe des Individuellen erzielen; wer einen von Heuschrecken lebenden Wüstenheiligen als drallen Bauerjungen

*) Vgl. „Das Unbewwusste vom Standp. der Phys. und Descendenztheorie“ 2. Aufl. S. 302—306 und 312—315.

**) So z. B. wenn er einem Blasenwurm (Echinokockus) in derselben Weise durch ein neu entwickeltes System von Blutgefässen Nahrung zuführt wie einem Ei im Uterus oder in der Extrauterinalschwangerschaft.

vorführen wollte, der würde ausgelacht werden. Auch die wirkliche Krankheit kann Mittel der Charakteristik werden, z. B. in einem Hospital oder Lazareth, um die aufopferungsvolle Thätigkeit der Aerzte und Pflegerinnen und die Standhaftigkeit der Kranken oder den patriotischen Triumph der verwundeten und sterbenden Krieger zu zeigen. Ebenso kann die Darstellung des Sterbens die Aufgabe haben, die ungebrochene Macht des Geistes, seiner Ergebung, seiner Zuversicht oder seines prometheischen Trotzes selbst im Zusammenbruch der phänomenalen Existenz zu charakterisiren, oder kann als Gelegenheit zur Entfaltung des charakteristisch Schönen der Handlung und Geberde an den zugleich mit dargestellten gesunden Individuen dienen. Selbst das Widrige von Leichen und das Ekelerregende der Verwesung kann Mittel zur Charakteristik des Grauenhaften sein, sofern dieses selbst ein den Umständen nach ästhetisch berechtigtes ist. Dagegen wird der Ekel, den Geschwüre, Aussatz, Pestbeulen u. s. w. erregen, für den Augenschein kaum zu motiviren sein; vielmehr wird der Künstler sich damit begnügen müssen, dergleichen zu verhüllen, bloss das Siechthum als solches zu zeigen und allenfalls die genauere Beschaffenheit der Krankheitssymptome aus den Umständen oder aus dem etwa sonst bekannten Sujet errathen zu lassen. Schon für die Phantasiereproduktion bedarf es der äussersten Vorsicht, dass der Dichter sich nicht durch seine Virtuosität in der Schilderung dazu hinreissen lässt, bei demjenigen, was nur als Mittel der Charakteristik für einen anderweitigen poetischen Zweck zu rechtfertigen ist, länger, als unbedingt nöthig ist, zu verweilen (wie z. B. Manzoni in den „Verlobten" bei der Schilderung der Pest im Uebermaasse gethan hat).

Auch die Darstellung des Irrsinns in den Künsten muss aus diesem Gesichtspunkt beurtheilt werden; sie ist nur da und nur in so weit berechtigt, als ihre Hässlichkeit auf der Stufe des aktiv Zweckmässigen oder Lebendigen überwunden wird durch die Dienste, welche sie dem charakteristisch Schönen höherer Stufe als Mittel der Charakteristik leistet. In der Poesie ist diese Ueberwindung am leichtesten, weil das Krankhafte hier am leichtesten zum Moment des Tragischen oder Komischen werden kann; in der Mimik ist sie nur denkbar, sofern sie durch die vorgetragene Poesie erläutert wird; in der Plastik ist sie unmöglich, in der Malerei jedenfalls sehr schwierig. Das Hässliche der geistigen Krankheit, z. B. in der bildlichen Darstellung eines Saals in einem Irrenhause, wird nur dann erträglich, wenn dieselbe nicht bloss als Gelegenheit zur Entfaltung der malerischen Virtuosität ausgebeutet wird, sondern wenn gezeigt wird, wie selbst bei tiefer Umnachtung des Geistes doch noch Züge erkennbar bleiben, in denen die individuellen Ideen ihren Adel und ihre Hoheit siegreich hindurchleuchten lassen. Dagegen ist alle Ausmalung des lebendig Hässlichen, das nicht als Mittel für das charakteristisch Schöne unentbehrlich ist, oder die Ausmalung desselben in einem höheren Maasse und weiteren Umfang, als es für den höheren Schönheitszweck erforderlich ist, unbedingt verwerflich; der Künstler mag dergleichen als Studie für die Ausbildung seiner technischen Fertigkeit vornehmen, aber er soll sich hüten, solche Studien als Kunstwerke zu veröffentlichen, weil

dadurch das ästhetische Urtheil des Publikums verwirrt und irre geleitet wird. Am verwerflichsten ist diese Ausmalung des lebendig Hässlichen da, wo sie einer ausserästhetischen Tendenz dient (z. B. wenn gemalte Greuelscenen des Krieges für humanistische Kriegsabschaffungstendenzen Propaganda machen sollen, oder wenn Folterscenen der Inquisition den Hass gegen die katholische Kirche schüren sollen); in solchen Fällen liegt ein schreiender Missbrauch der Kunst vor, da das unkünstlerisch Hässliche niemals durch eine ausserästhetische Tendenz ästhetisch restituirt oder geadelt werden kann. —

Das Dritte auf der Stufe des Lebendigen, die funktionelle Hässlichkeit der Bewegung und Haltung kann aus einem zwecklosen Uebermaass der angewandten Kraft oder aus zweckwidrigem Untermaass derselben entspringen, aus zweckloser Hastigkeit oder aus zweckwidriger Langsamkeit, aus steifer täppischer Gradlinigkeit oder zickzackförmiger Eckigkeit, oder aus gezierter Geschwungenheit der Bewegung und aus Verbindungen verschiedener solcher Verstösse. Der Schwerfällige verpasst oft die Gelegenheit, weil er zu langsam reagirt und zu grosse Kraft entfalten will; der Zaghafte verpasst sie, weil er seiner Kraft und Geschicklichkeit misstraut; der Hastige zappelt zwecklos hin und her, um sich der Unruhe seiner gespannten Aufmerksamkeit zu entäussern und verzettelt dadurch ebenso leicht seine Kraft, als er von der Gelegenheit in unrichtiger Position überrascht wird. Die plumpe Kraft weicht zu wenig von der graden Linie ab, die schwächliche Hast vollzieht vogelartig schnelle Hinundherbewegungen, deren Zickzack nach rechts und links zu weit über die zweckmässigste Richtung übergreift; die affektirte Grazie sucht die formale Schönheit der Bewegungslinien in ihrer wellenförmigen Rundung und sanft geschwungenen Weichheit mit Bewusstsein nachzuahmen, wird aber dadurch funktionell hässlich, indem sie Wellen- und Schlangenlinien beschreibt, die durch den Funktionszweck entweder gar nicht oder doch nicht in dieser Art und diesem Grade der Ausbuchtung gefordert sind.

Jede dieser Abweichungen von der lebendigen Schönheit der Bewegung kann ästhetisch gerechtfertigt sein als Mittel zur Erzielung des charakteristisch Schönen auf der Stufe des Gattungsmässigen oder Individuellen; ein guter Mimiker zum Beispiel wird in der Maske eines Frosches sich ganz anders bewegen als in der eines Affen oder Bären, in der Maske eines Bauern eine andere Haltung und Bewegungsweise zeigen als in der eines Schneiders, Schulmeisters, Edelmanns, Charlatans, Gecken u. s. w. Selbst die Hässlichkeit der vordringlichen formalen Schönheit in der studirten, gezierten und affektirten Grazie kann sehr wohl als Mittel zum charakteristisch Schönen dienen, so dass hier eine zweimalige Umkehrung, zuerst des mathematischen und dynamischen Formalschönen der geschwungenen Bewegung zum funktionell Hässlichen auf der Stufe der Lebendigkeit, und dann des funktionell Hässlichen zum charakteristisch Schönen auf der Stufe der Individualität, stattfindet. Wie sehr allein die Abweichungen der Körperhaltung von dem abstrakten lebendig Schönen charakteristisch für die verschiedenen Stände und Individuen sind, wie oft es eine

charakteristische Art des Ganges ist, an der man von Weitem eine Person erkennt, wie sehr solche charakteristische Eigenthümlichkeiten selbst in Familien erblich sind, das alles sind zu bekannte Dinge, um bei ihrer näheren Ausführung zu verweilen.

f. Das gattungsmässig Hässliche.

Auf der Stufe des Gattungsmässigen ist das Hässliche allgemein zu bezeichnen als das Gattungswidrige oder Abnorme. Das Abnorme zerfällt in: erstens das Defekte, zweitens das Excessive und drittens das Verbildete.

Das Defekte ermangelt bestimmter Merkmale, die für die Gattung wesentlich sind; es entsteht entweder durch Verstümmelung oder Verkümmerung des ursprünglich Normalen in Folge äusserer Eingriffe oder Störungen (z. B Verlust von Körpertheilen, oder Verdorren oder Verfaulen von Pflanzentheilen) oder durch Hemmungen des organischen Bildens bei der Entwickelung. Im ersteren Falle führt es zur Deformation, im letzteren Falle zur Missbildung, die darum noch keine Verbildung zu sein braucht; die Missbildung kann sich bis zur Monstrosität steigern (*monstrum per defectum*), wozu auch schon die gattungswidrige Kleinheit eines Individuums oder Zwergenhaftigkeit gerechnet werden muss. Das Excessive kann eine totale oder partielle Abnormität darstellen; im ersteren Falle führt es zur Riesenhaftigkeit, im letzteren Falle zu einem unverhältnissmässigen Ueberragen einzelner Glieder oder Theile. In beiden Fällen kann es sich bis zur Monstrosität steigern (*monstrum per excessum*). Das Excessive entsteht aus grösstentheils noch unaufgeklärten störenden Ursachen im Embryonalleben, die als abnorme Wachsthumsreize auf den ganzen Organismus oder einzelne Theile desselben wirken. Derart sind z. B. übermässige Grösse des Kopfes oder der Gliedmaassen; übermässige Grösse und Dicke der Knochen und Weichtheile einer Gesichtshälfte, monströse Entwickelung der Nase oder der äusseren Geschlechtstheile u. s. w.

Von diesen Missbildungen unterscheidet die Verbildung sich dadurch, dass in ihr nicht bloss das Grössenverhältniss des Ganzen oder der Theile verändert, oder theilweise auf Null reducirt ist, sondern dass auch die Zahl und Ordnung der Theile verändert, also der Typus qualitativ alterirt ist. Diess kann dadurch zu Stande kommen, dass beim Wachsthum Theile zur Einheit verwachsen, die getrennt hätten bleiben sollen, oder Zellen sich spalten, die einfach hätten bleiben sollen. Ein Beispiel der Verwachsung zeigen die Zwillingsmissgeburten von der Verknüpfung der Zwillinge durch einen blossen Bauchstrang an bis zur Verschmelzung der Oberkörper bei getrennten Unterkörpern oder umgekehrt; ein Beispiel der Spaltung giebt die Zweitheilung des fünften Fingers oder Zehens. Ferner kann die Verbildung entstehen durch Vermengung polymorpher Typen mit einander, deren häufigste und bekannteste die Vermengung primärer und sekundärer Geschlechtscharaktere ist. Zwar kann jede Geschlechtsdrüse nur entweder männlich oder weiblich sein, aber es können männliche Geschlechtsdrüsen mit weiblichen äusseren Geschlechtstheilen (Scheinzwitter), oder

eine linksseitige männliche mit einer rechtsseitigen weiblichen Geschlechtsdrüse oder umgekehrt (bilaterale echte Zwitter), oder männliche innere und äussere Geschlechtstheile mit weiblichen Sexualinstinkten und Gehirnprädispositionen oder umgekehrt (Leibseelenzwitter) verbunden sein. Die Verbildung kann endlich in einer Abnormität des Zeitmaasses liegen, in welchem die normalen Zustände des successiven Polymorphismus durchlaufen werden, z. B. wenn ein vierjähriger Knabe ausgewachsen, bärtig und geschlechtsreif ist. Hässlich als Verbildung wirkt schon das greisenhafte Aussehn und die greisenhafte Gesinnung bei Knaben und Jünglingen, ebenso wie das jugendliche Gebahren bei älteren Männern oder Weibern.

Viele Verbildungen stammen ohne Zweifel aus Hemmung oder Ueberreizung von partiellen Wachsthumsvorgängen im Embryonalleben, die noch nicht aufgeklärt sind; von einigen Physiologen wird sogar das weibliche Geschlecht für eine blosse Hemmungsbildung des männlichen angesehen, was in dieser Fassung gewiss unrichtig ist, wenn auch für die mechanische Vermittelung des Processes ein Körnchen Wahrheit darin sein mag. Oft liegt die Hemmung oder Störung ohne Zweifel schon in der Entwickelung der Fortpflanzungszellen und der Uebertragung der elterlichen Vererbungstendenzen in diese, d. h. in einer geschwächten oder verwirrten Vegetationsfunktion der elterlichen Individuen. Immer ist die unlogische und ideewidrige Beschaffenheit des Abnormen letzten Endes auf irgend welche äussere Hemmungen oder Störungen zurückzuführen, zu deren siegreicher Ueberwindung die der Idee zu Gebote stehenden Kräfte momentan nicht ausreichten. Dass das Defekte, Excessive und Verbildete sich in der verschiedenartigsten Weise verbinden kann, bedarf keiner Ausführung. —

Alle Abnormitäten, die aus der Natur entspringen, können auch im künstlerischen Schein hervorgebracht werden. So weit sie der ästhetischen Rechtfertigung zur Vermittelung eines charakteristisch Schönen auf der Stufe des Individuellen entbehren, sind sie unkünstlerisch und entspringen entweder einem unzulänglichen künstlerischen Vermögen, sei es in Bezug auf innere Anschauung, sei es in Bezug auf künstlerische Technik, oder aber einer perversen künstlerischen Absicht; soweit sie aber ästhetisch motivirt sind, zeigt sich grade in ihnen nicht selten die grösste künstlerische Meisterschaft. Das unkünstlerische Abnorme, soweit es unbeabsichtigte und unvermerkte Abweichung vom Gattungsmässigen ist, heisst auch das Inkorrekte und betrifft entweder die Verhältnisse der Theile untereinander oder ihre perspektivische Projektion im Augenschein, oder aber die generelle Gesetzmässigkeit des Motivationsprocesses und der Mischung der Charaktereigenschaften; pathologische Auswüchse des Leibes und der Seele kommen hier um so seltener vor, je grösser die Wahrscheinlichkeit ist, dass sie im Entwurf bei nochmaliger Prüfung vom Künstler selbst schon als Inkorrektheiten bemerkt und verbessert werden. Das unkünstlerische Abnorme, so weit es aus perverser Absicht entspringt, richtet sich weniger auf die Abnormitäten des Körpers, bei denen die Geschmackswidrigkeit gar zu offen zu Tage liegt, als auf diejenigen der Seele und des Charakters, bei denen die phantasiemässige Einkleidung das Aufzeigen

mit dem Finger verhindert; eine blasirte Zeit missachtet das geistig Gesunde und Normale als langweilig und hascht nach pathologischen Problemen und abnormen Charakteren in dem Wahne, mit dem stärker prickelnden Reiz auf die erschlafften Nerven und Phantasie auch einen höheren Grad von Schönheit errungen zu haben.

Eine solche ästhetische Verirrung entspringt bei den Künstlern gewöhnlich aus der Erfahrung, dass die abnormen Gestalten der Dichtung, deren Abnormität durch eine ungewöhnliche charakteristisch-individuelle Schönheit gerechtfertigt ist, besonderes ästhetisches Interesse erregen, und aus der Verwechselung zwischen den Mitteln und dem Zweck, zwischen gattungsmässiger Hässlichkeit und charakteristisch-individueller Schönheit als Erregungsursache dieses Interesses. Der Künstler sieht, dass man sich für eine abnorme Gestalt besonders interessirt und greift das äusserliche Merkmal ihrer Abnormität als vermeintliche Ursache dieses Gefallens heraus, anstatt sie in der charakteristischen Schönheit zu suchen; er sieht, dass Rothhaarige, Schielende, Bucklige, Hinkende, Schwindsüchtige, Sonderlinge, Excentrische, Uebergeschnappte und Narren in Kunstwerken thatsächlich ihren Platz finden und ahmt diese Abnormitäten nach unbekümmert um die ästhetische Rechtfertigung, welche sie nöthig haben und in den ihm vorschwebenden Vorbildern auch besitzen. Hat das Publikum einer bestimmten Zeit sich erst an solche Verirrungen gewöhnt, so ist es kaum noch möglich, durch gesunde und normale Kunstprodukte ein tieferes Interesse bei demselben zu erregen; die Verirrung muss sich dann erst ausleben, indem sie sich in ein Extrem verrennt, dessen Unhaltbarkeit zur völligen Umkehr zwingt.

Eine solche pathologische abnorme Kunst hat nicht einmal das Recht, sich auf die Realität als ihr Vorbild zu berufen; denn erstens ist in der Realität das Abnorme die Ausnahme und nicht die Regel, während jene entartete Kunstrichtung dieses Verhältniss in unrealistischer, pervers idealisirter Weise umkehrt, und zweitens könnte es doch keine Entschuldigung für die ästhetisch unberechtigte Kunsthässlichkeit sein, dass sie in einer ästhetisch unberechtigten Naturhässlichkeit ein Vorbild hätte. Denn wenn die Natur überwiegend hässlich wäre, so wäre es ja eine ästhetische Sünde, diese Hässlichkeit gar noch nachzuahmen, und könnten solche Nachahmungen nur den Werth eines Nachahmungskunst*stücks*, niemals denjenigen eines Kunst*werks* haben; soll die Natur aber um deswillen nachgeahmt werden, was sie *Schönes* hat, so kann wiederum das Vorhandensein von hässlichen Abnormitäten in ihr keine Entschuldigung mehr dafür sein, dass man diese *auch* mit nachahmt. Wenn die Kunst nichts Bessres zu bieten hätte, als die Natur auch schon bietet, so wäre alle auf sie verwandte Mühe *rein vergeudet*, und sie selbst eine völlig zwecklose Spielerei. Wenn die Natur uns unästhetisch Hässliches zeigt, so hat sie dafür eben die Entschuldigung, dass die Idee an den Hemmungen und Störungen der materiellen Realität mit ihrer Selbstverwirklichung gescheitert ist; wenn aber die Kunst uns unästhetisch Hässliches zeigt, so fehlt ihr diese Entschuldigung, denn sie hat nicht mit einer materiellen Realität, sondern nur mit ästhetischem Schein

zu thun, in dem die Idee sich rein und ungehemmt und ungestört offenbaren kann. Künstlerisches Unvermögen oder künstlerische Perversität sind wohl psychologische Erklärungen für das thatsächliche Vorkommen des unkünstlerisch Hässlichen in Kunstwerken, aber keine ästhetischen Entschuldigungen desselben. Das Kunstschöne hat eben nur den einzigen Grund der Rechtfertigung für seine Existenz neben dem Naturschönen gleicher Art, dass es im Stande ist, das unästhetisch Hässliche zu vermeiden, was die Natur nicht vermag; eben dadurch ist die Kunst aber auch zur Vermeidung des unästhetich Hässlichen verpflichtet, und verwirkt die einzige Legitimation ihres Daseins, sobald sie die Thatsache, dass auch in der Natur unästhetisch Hässliches vorkommt, als Rechtfertigung dafür anzuführen versucht, dass sie dieser ihrer Verpflichtung untreu geworden.

Wenn bei dem Abnormen in seinen verschiedenen Gestalten die Erscheinungsform gegen die Formgesetze der in ihr versinnlichten Gattungsidee verstösst, also als formal hässliche auftritt, so giebt es auf der Stufe des Gattungsmässigen ausserdem auch noch ein inhaltlich Hässliches, nämlich hässliche Gattungsideale, die darum als Typen hässlich sind, weil die Gattungsideen, welche sie versinnlichen, mit einem inneren Widerspruch behaftet sind. Es ist diess der schon oben (S. 232—233) besprochene Fall, dass der äussere Widerspruch zwischen fundamentaler Konstruktion und Lebensbedingungen sich in den Typus hineinreflektirt, indem er zu einem Widerspruch zwischen anatomischer Konstruktion und physiologischer Anpassung führt. Ohne Zweifel ist es vom Standpunkte des tellurischen Haushalts logischer, dass die an einer Stelle der Erde vorhandene Nahrungsgelegenheit durch widerspruchsvolle Typen ausgenutzt wird, als dass sie gar nicht ausgenutzt wird, wenn widerspruchslose Typen zu ihrer Ausnutzung zeitweilig nicht vorhanden und nicht zu beschaffen sind; im Fortgang des Naturprocesses werden solche widerspruchsvollen Typen immer im Kampf ums Dasein überwunden durch widerspruchslose, welche früher oder später doch dorthin gelangen und sofort ihre Ueberlegenheit durch Verdrängung der vorgefundenen Konkurrenten bethätigen. Aus makrokosmischem Gesichtspunkt sind also solche widerspruchsvolle Typen nicht nur örtlich sondern auch zeitlich beschränkt, sie sind Lückenbüsser eines lokal beschränkten Uebergangszustandes von der Entstehung einer Nahrungsgelegenheit bis zu deren Ausnutzung durch widerspruchsfreie Typen. Diese makrokosmische Einordnung kann aber nicht hindern, dass wir in solchen widerspruchsvollen Typen Zwitterbildungen des phylogenetischen Entwickelungsprocesses sehen und die Hässlichkeit derselben als eine wahrhaft inhaltliche anerkennen.

Alle übrige Hässlichkeit der Gattungs-Typen ist entweder eine bloss formale von niederer Stufe, durch den Zweckkomplex der Gattung bedingte und geforderte, also auch ästhetisch gerechtfertigte und überwundene, oder sie ist eine bloss vermeintliche, d. h. durch unsachliche Associationen vom Subjekt hineingetragene. Je reicher der Zweckkomplex einer Gattungsidee ist, desto vielseitigere Einbussen legt er der formalen Schönheit auf; je schärfer und hervorstechender

ein bestimmter Zweck aus dem Komplex der übrigen in den Vordergrund tritt, desto unproportionaler drängen sich auch die Organe, Organsysteme der Glieder hervor, welche diesem Zwecke dienen. Wer den Zweck eines Geräthes oder einer organischen Bewegung nicht kennt, oder eine unrichtige oder unvollständige Vorstellung von demselben hat, der kann offenbar auch die inhaltliche Schönheit des Geräths oder der Bewegung nicht empfinden, oder nicht vollständig empfinden; ja sogar er wird dieselbe als mehr oder minder unzweckmässig d. h. hässlich empfinden müssen, wenn seine Vorstellung von dem Zweck in wesentlichen Punkten unvollständig oder ungenau oder gar unrichtig ist. Dasselbe gilt für den Zweckkomplex einer Gattungsidee, und es ist darum kein Wunder, dass die inhaltliche Schönheit der Gattungstypen von Unkundigen so oft verkannt oder gar misskannt wird.

Da die Gattungszwecke in wesentlicher Relation zu den Aufgaben und Bedürfnissen, und diese zu den Lebensbedingungen und der Umgebung, in welche die Gattung gestellt ist, stehen, so ist es ganz unmöglich, die gattungsmässige Schönheit nach ihrer inhaltlichen, konstruktiven Seite aufzufassen, wenn man von den Lebensbedingungen und der Umgebung abstrahirt. Der Schwan ist nur schön, wenn er auf dem Wasser schwimmt, der Affe nur, wenn er in Baumzweigen klettert oder sich schaukelt, das Nashorn nur, wie es durch Urwald und Dickicht bricht, die Spinne nur, während sie ihr Netz spinnt oder in dessen Mitte lauert, der Storch nur, wenn er im Sumpfe stelzt, die Biene nur, wenn sie um Blüthen summt, die Schlange und Eidechse nur, wenn sie im Grase schlüpfen, die Fledermaus nur im Fliegen. Man kann die konstruktive Zweckmässigkeit dieser Typen auch ganz wohl bewundern, während sie von ihren specifischen Umgebungen und Lebensbedingungen gelöst sind; dann muss aber nothwendig die in der Wahrnehmung fehlende funktionelle Beziehung durch die Phantasie des Beschauers ergänzt werden, weil sonst die für einen bestimmten Zweck eingerichteten Konstruktionen abstrahirt von diesem Zweck weder inhaltlich schön gefunden werden können, noch auch im Stande sind, durch ihre charakteristische inhaltliche Schönheit die formale Hässlichkeit niederer Stufen ästhetisch zu rechtfertigen, mit welcher dieselbe erkauft ist.

Bringt man nun gar noch Associationen zu der ästhetischen Auffassung hinzu, welche nur eine zufällige subjektive Begründung haben, keine objektive Begründung in der Sache selbst, sieht man z. B. im Affen eine Karrikatur des Menschen, in der Schlange ein Symbol des Bösen und seiner verführenden Gewalt, in der Spinne ein Sinnbild der lauernden Tücke und Hinterlist, oder mengt man gar in die ästhetische Betrachtung reale Gefühle der Furcht, der Angst des Entsetzens (z. B. vor Raubthieren und gefährlichen Bestien) oder durch Einbildung grossgezogene seelische, oder auch organisch bedingte sinnliche Antipathien, oder gar individuelle Idiosynkrasien gegen bestimmte Thiere oder Thierordnungen ein, dann ist es kein Wunder, dass das ästhetische Urtheil über die Naturtypen des Pflanzen- und Thierreichs in einer sachlich ganz ungerechtfertigten Weise entstellt und gefälscht wird. Aus allen diesen Fehlern aber pflegen sich die ästhetischen Urtheile des grossen Publikums über die gattungsmässige

Schönheit zusammenzusetzen, und selbst in die wissenschaftlichen Ansichten über Naturschönheit sind diese Fehler tief eingedrungen, von denen man sich nothwendig frei machen muss, ehe man beanspruchen kann, ein einigermaassen unbefangenes und gerechtes Urtheil über die Schönheit der Naturtypen fällen zu können.

Nach Abstreifung dieser Fehler wird man anerkennen müssen, dass jede Gattung so schön ist, als sie den Umständen nach sein kann. Diess ist näher dahin zu erläutern: Erstens ist in jeder Gattung die Zweckmässigkeit ein Maximum in dem Sinne, dass jeder der von dem Komplex befassten Zwecke so sehr berücksichtigt ist, als die Summe der übrigen Zwecke es erlaubt, und dass den verschiedenen mit einander verbundenen Zwecken ein solches Maass von relativem Gewicht gegen einander eingeräumt ist, dass dem Lebenszweck der Gattung dabei am besten gedient ist; mit andern Worten die inhaltliche Schönheit auf der Stufe des Gattungsmässigen ist in der Natur ein Maximum. Zweitens ist bei jedem Gattungstypus ein solches Maass von relativ formaler Schönheit entfaltet, wie der generelle Lebenszweck es irgend zulässt; mit andern Worten neben der inhaltlichen Schönheit ist auch die formale ein Maximum. Wo die konstruktive Zweckmässigkeit eine Disproportionalität der Glieder verlangt (z. B. bei den langen Beinen der Sumpfvögel, den kurzen der Schwimmvögel), da wäre ein etwaiger Versuch der Natur, die Gesammtschönheit durch Steigerung der formalen Schönheit erhöhen zu wollen, nothwendig in sein Gegentheil umgeschlagen, d. h. die Vordringlichkeit des Formalschönen hätte zu einer inhaltlichen Hässlichkeit geführt. Ueberall, wo in der Natur auf Farbenpracht und koloristische Wirkung verzichtet ist, kann man sicher sein, dass eine Entfaltung derselben den Lebenszwecken der Gattung nachtheilig gewesen wäre, z. B. sie den Verfolgern oder den von ihnen Verfolgten erkennbarer gemacht hätte und dadurch entweder ihren Schutz oder ihren Nahrungserwerb beeinträchtigt hätte. Wo irgend solche Hinderungsgründe fehlen, wo immer also ein freier Spielraum zur Entfaltung selbstständiger formaler Schönheit entsteht, da bricht der Drang der Natur nach solcher auch sofort mächtig hervor, und führt zu einer dekorativen Schönheit der Gattungen, welche für ihren Lebenszweck gleichgültig ist, also auch nicht durch natürliche Zuchtwahl erworben oder befestigt sein kann. Insofern die geschlechtliche Zuchtwahl bei der Befestigung und Erhaltung solcher Gattungsmerkmale eine Rolle spielt, thut sie es doch nur in dem Sinne, dass dieses dekorativ Schöne als sekundärer Geschlechtscharakter geschlechtlich reizend auf Individuen des andern Geschlechts wirkt, aber nicht in dem Sinne, als ob es von den letzteren auch als schön empfunden würde. Dass die koloristischen sekundären Geschlechtscharaktere von Individuen derselben Gattung als schön empfunden würden, ist selbst bei den hochstehenden Vögeln kaum anzunehmen; bei niederen Thieren ist diese Möglichkeit ganz ausgeschlossen. Selbst bei solchen Gattungen, in denen von den polymorphen Typen der eine (z. B. das brütende Vogelweibchen) des Schutzes der Unscheinbarkeit nicht entbehren kann, entfaltet die Natur doch in dem andern Typus (d. h. dem herumfliegenden Männchen) die formale Schönheit

des Farbenschmucks, und wo das bunte Gewand für die Dauer nicht zulässig ist, da leiht sie es wenigstens für eine kurze Zeit des Lebens, in welcher es die Zwecke der Gattung noch nicht schädigt (Brautkleid oder Hochzeitkleid mancher Vögelarten), und lässt es dann später mit einem unscheinbaren vertauschen.

Hieraus folgt schon, dass es Gattungen giebt, deren Lebenszwecke der Entfaltung formaler Schönheit günstig und andere, die ihr ungünstig sind. Man wird nicht anstehen dürfen, die ersteren für die schöneren zu erklären, weil ihre inhaltliche Schönheit sich mit ihrer formalen zu einer verstärkten Gesammtwirkung addirt. Es tritt also hier dasselbe Verhältniss zwischen verschiedenen Gattungen ein, wie wir es zwischen verschiedenen Geräthen und Werkzeugen oben kennen gelernt haben. Dazu kommt dann weiter, dass die Zweckkomplexe der Gattungen sehr verschiedene Bedeutung im Makrokosmos haben, also mehr oder minder hohe Entfaltungen der Idee und mehr oder minder mikrokosmische Typen darstellen. Demnach sind auch die Gattungen schon nach Seiten ihrer inhaltlichen Schönheit mehr oder minder schön, und diese verschiedenen Grade inhaltlicher Schönheit verbinden sich mit verschiedenen Graden formaler Schönheit, Unschönheit und Hässlichkeit. Eine Qualle oder Raupe kann nach ihrer mikrokosmischen Bedeutung nur einen geringen Grad inhaltlicher Schönheit in Anspruch nehmen, aber dabei durch einen hohen Grad formaler Schönheit in farbigen Mustern gefallen. Ein Adler steht in mikrokosmischer Hinsicht hoch und zeigt auch formal wohlgefällige Körperverhältnisse und Bewegungen, steht aber an Farbenschmuck hinter einem Kolibri oder Paradiesvogel zurück. Ein Königstiger dagegen entspricht den ästhetischen Ansprüchen der verschiedenen Stufen zugleich, obwohl er sich an Symmetrie und Regelmässigkeit mit einem Seestern nicht messen kann. Alle Minderwerthigkeit der inhaltlichen Schönheit und alle inhaltlich begründete formale Unschönheit oder formale Hässlichkeit berechtigt jedoch nicht von „hässlichen Gattungen“ zu sprechen; der einzige Fall von typischer Hässlichkeit liegt in den angeführten Beispielen von innerem Widerspruch zwischen Konstruktion und Anpassung vor, und auch dieser Fall zeigt selbstverständlich immer nur eine partielle, relative Hässlichkeit, neben welcher die sonstige inhaltliche und formale Schönheit des Typus bestehen bleibt.

Das Gattungsmässige ist die logische Ausgeglichenheit aller Zwecke, die der Gattung eigen sind, aus dem obersten Gesichtspunkt des Lebenszweckes der Gattung; diese Ausgeglichenheit der Zwecke gegen einander stellt sich sinnlich als Gleichgewicht oder Harmonie der ihnen dienenden Glieder, Organe oder Organsysteme dar, — zwar nicht als mathematische oder dynamische Harmonie, wohl aber als teleologische oder organische Harmonie, welche sich auch mehr oder weniger in die mathematischen Formverhältnisse hinein reflektirt. Man kann deshalb auch die Schönheit des Gattungsmässigen als die Schönheit der organischen Harmonie bezeichnen, im Gegensatz einerseits gegen die Schönheit des Lebendigen, in welcher noch der einzelne aktive Zweck in seiner abstrakten Einseitigkeit idealer Inhalt ist, ohne sich schon zum harmonisch ausgeglichenen Komplex von Zwecken er-

weitert und abgerundet zu haben, und im Gegensatz andrerseits gegen die Schönheit des Individuellen, in welcher die organische Harmonie des Gattungsmässigen wiederum durchbrochen wird zu Gunsten charakteristischer Individualzwecke. Eine Kunst, welche durch die eigenthümliche Beschaffenheit ihres ästhetischen Scheins wesentlich darauf angewiesen ist, sich bei der Darstellung des gattungsmässig Schönen zu bescheiden, wird deshalb die organische Harmonie zu ihrem wichtigsten Stilgesetz haben. Eine solche Kunst ist die Plastik, und man hört nicht selten die organische Harmonie des Gattungsmässigen in ähnlicher Weise nach dieser Kunst, in welcher sie vorherrscht, als plastische Harmonie bezeichnen, wie wir gesehen haben, dass man die mathematisch-dynamische Gefälligkeit als architektonische Schönheit bezeichnet. Es ist nun klar, warum die plastische Harmonie die architektonische Ordnung überwinden und in sich aufheben muss, nämlich grade soweit als die organische Harmonie des Gattungsmässigen dem Objekt eine Einbusse an mathematisch-dynamischer Gefälligkeit auferlegt, oder als die inhaltliche gattungsmässige Schönheit durch formale Hässlichkeit in Bezug auf mathematische Regelmässigkeit, Gleichmässigkeit, Symmetrie u. s. w. erkauft werden muss. Ebenso wird man es nun verstehen, dass die plastische Harmonie von der malerischen Unordnung überwunden und aufgehoben wird, wenn man sich vergegenwärtigt, dass hierbei die malerische Unordnung oder Freiheit in demselben Sinne zur Bezeichnung des charakteristisch Individuellen oder konkret Schönen dient, wie die plastische Harmonie zur Bezeichnung des Gattungsmässigen, oder die architektonische Ordnung zur Bezeichnung des mathematisch Gefälligen diente, und dass die inhaltliche Schönheit des charakteristisch Individuellen nur aus der Wiederauflösung der formalen Schönheit des Gattungsmässigen entspringen kann. Die Begriffe des Architektonischen, Plastischen und Malerischen werden in solchen und ähnlichen Redewendungen eben ganz abgelöst von den specifischen Künsten, aus denen sie abstrahirt sind, und zu ästhetischen Principien verallgemeinert. Die Berechtigung zu einer solchen Verallgemeinerung bleibt aber völlig problematisch, so lange nicht die wirklich sachgemässen Ausdrücke gefunden und eingesetzt sind; ist diess aber einmal geschehen, so ist damit dann auch das Schillernde, Uneigentliche und Metaphorische jener Redewendungen überwunden, indem die eigentlichen begrifflich sachgemässen Ausdrücke an Stelle der metaphorisch entlehnten gesetzt sind, so ist dann auch jede Versuchung zum Rückfall in jene metaphorische Redeweise beseitigt.

g. Das individuell Hässliche.

Das individuell Hässliche kann zunächst ein formal Hässliches in Bezug auf die von ihm umspannten niederen Stufen sein, zweitens ein formal Hässliches auf der Stufe des Individuellen oder Konkretschönen selbst, und drittens ein inhaltlich Hässliches auf dieser Stufe. Insoweit das formal Hässliche der niederen Stufen als Mittel der Charakteristik vom individuell Schönen bedingt und gefordert ist, kommt es nicht mehr als Hässliches in Betracht, sondern es fällt

mit unter den Begriff des individuell charakteristisch Schönen; insoweit dasselbe vom Individuellen nicht bedingt und gefordert ist, sondern selbstständig an demselben hervortritt und sich entfaltet, haben wir uns hier nicht mehr mit ihm zu beschäftigen. Das formal Hässliche auf der Stufe des Individuellen selbst ist ein Verstoss der Erscheinungsform gegen die Individualidee, kann also nicht durch die Individualidee bedingt und deshalb auch nicht Mittel der Charakteristik für deren adäquate Versinnlichung sein; nur der scheinbare Widerspruch zwischen Idee und der Erscheinungsform, der sich bei genauerer Erkenntniss der Individualidee als ein bloss scheinbarer enthüllt, kann für das Individuelle charakteristisch sein. Wo das formal Hässliche auf der Stufe des Individuellen kein bloss scheinbares, sondern ein wirklicher Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung ist, da kann es nicht mehr für die Idee charakteristisch sein, wohl aber für die Umgebungen und Lebensbedingungen, durch welche die der Idee widersprechende Abweichung in die Erscheinungsform hineingebracht ist. Das inhaltlich Hässliche auf der Stufe des Individuellen entsteht durch die adäquate Versinnlichung eines Selbstwiderspruchs in der Individualidee, ist also das versinnlichte Unlogische, oder das Hässliche schlechthin, während das formal Hässliche auf der Stufe des Individuellen nur erst die unlogische Darstellung des Logischen ist.

Das formal Hässliche der niederen Stufen, soweit es ästhetisch berechtigt ist, fasst sich zusammen in der Stufe des Gattungsmässigen, theils im gattungsmässigen Schönen oder Gattungsideal, insofern dieses durch das Hässliche niederer Stufen in seiner Gattungsmässigkeit charakterisirt ist, theils im gattungsmässig Hässlichen oder der Abweichung vom Gattungsideal, welche sowohl an sich selbst formal hässlich auf der Stufe der Gattungsmässigkeit ist, als auch den Hinzutritt von neuem formal Hässlichem der niederen Stufen bedingt und fordert. Schon der Fortgang vom abstrakten Gattungsideal, d. h. hier von dem zweigeschlechtlichen Typus in seiner jugendlichen Reife und Vollkraft, zu den relativ konkreteren aber immer noch generellen Idealen der Lebensalter, Racen, Nationen, Stände, Berufsarten u. s. w., wie wir ihn oben betrachtet haben, zeigt, dass jeder neue Schritt der Konkrescenz und Charakteristik durch vergrösserte Abweichung vom abstrakten Gattungsideal, also durch Verstärkung des gattungsmässig Hässlichen erkauft werden muss. Bald ist es die Abweichung der Konstruktion (z. B. schmale und langgezogene Formen) bald diejenige der Konstitution (z. B. hagre, blasse Leidensgestalten), bald diejenige der Funktion (z. B. selbstvergessene, erdentrückte Haltung und Bewegung) von dem gattungsmässig Normalen, wodurch das konkretere Ideal charakterisirt wird, und diese Abweichungen steigern sich beim Uebergang zum rein Individuellen. Dieser Zusammenhang zwischen gattungsmässig Hässlichem und individuell charakteristisch Schönem wird in doppelter Weise verkannt, einerseits von den Vertretern des individuell Schönen, sofern sie nur das Schöne im charakteristisch Schönen sehen wollen und gegen das gattungsmässig Hässliche im Charakteristischen die Augen gewaltsam verschliessen, andrerseits von den Vertretern des gattungsmässig Schönen, welche die Abweichung vom

Gattungsideal im individuell Charakteristischen wohl sehen und als etwas gattungsmässig Hässliches erkennen, aber nicht einsehen wollen, dass sie als Mittel zur Gewinnung des individuell charakteristisch Schönen als Hässliches aufgehoben und zum Moment eines höheren Ideals herabgesetzt ist.

Unter den verschiedenen Modifikationen des konkret Schönen sind es von jeher besonders das Erhabene und das Anmuthige gewesen, welche die Aufmersamkeit der Aesthetiker auf sich gelenkt und hier und da das Bewusstsein erweckt haben, dass die besondere Art der in ihnen auftretenden Schönheit erkauft sei durch Abweichungen vom gattungsmässig Schönen nach der Seite des Uebermässigen, Grossartigen, Uebergewaltigen und nach der Seite des Untermässigen, zierlich Kleinen und anmuthig Schwachen. Das Erhabene und Anmuthige kann erstens Verstösse gegen die gattungsmässige Schönheit überwinden, insbesondere das Excessive der totalen oder partiellen Kräfte und den allgemeinen Defekt der Kraft (bei Wahrung der Harmonie der Kräfte und Steigerung der Leichtigkeit ihres Gebrauchs), und zweitens Verstösse gegen die individuelle Schönheit, d. h. eine formale individuelle, und sogar eine inhaltliche individuelle Hässlichkeit (z. B. das Dämonische, Unheimliche, Gespenstische, Geisterhafte, Grauenhafte). Es ist aber sehr gewöhnlich, dass namentlich das Erhabene zugleich ein inhaltliches individuell Hässliches ist, ohne dass seine Schönheit als Erhabenes zur Ueberwindung dieser Hässlichkeit und zur Rechtfertigung der Existenz des Objekts ausreicht; alsdann bedarf es für diese inhaltliche Hässlichkeit einer anderweitigen Ueberwindung, um sie zu einer ästhetisch berechtigten zu machen, und wo dieselbe fehlt (z. B. bei einem endgültig triumphirenden Bösewicht) da bleibt auch das Individuelle trotz aller ihm anhaftenden Erhabenheit ein unästhetisch Hässliches. Ausserdem dringt das Hässliche in das Erhabene und anmuthig Niedliche derart ein, dass sie dieselben unter Belassung in ihrer ästhetischen Sphäre in ihr ästhetisches Gegentheil verkehrt, nämlich das Erhabene in das Plumpe, Rohe und Brutale, und das Niedliche in das Kleinliche, Schwächliche und Dürftige. Wie das Niedliche formal hässlich ist aus Mangel an Energie und reservirter Selbstbehauptung, wie das Erhabene formal hässlich ist aus Mangel an Leichtigkeit, Eleganz und Grazie, und doch in beiden diese formale Hässlichkeit nur der charakteristischen Schönheit des Individuellen dient, so kann auch die Hässlichkeit des Plumpen und des Schwächlichen, wenn sie sich mit jenen Hässlichkeiten verbindet, zwar nicht mehr Mittel zur charakteristischen Schönheit des Individuellen werden, wohl aber das mit ihr behaftete Individuelle zum Mittel der charakteristischen Schönheit eines grösseren Ganzen und zum dienenden Glied in demselben machen. —

Das formal Hässliche auf der Stufe des Individuellen selbst kann erstens in einer Diskrepanz zwischen der physiognomischen Erscheinung gegen das Wesen und den Charakter des Individuums bestehen und zweitens in einer Diskrepanz zwischen dem erworbenen und dem angeborenen Charakter. Jedes Individuum erbt von zwei Eltern, vier Grosseltern, acht Urgrosseltern u. s. w. körperliche und

geistige Eigenschaften zusammen, und es beruht zum Theil auf Zufälligkeiten der Entwickelung, welche dieser ererbten Züge latent bleiben und welche in Physiognomie und Charakter hervortreten; daher kann es kommen, dass die Physiognomie auf ererbte geistige Eigenschaften hinweist, welche latent geblieben sind, und dass andre physiognomische Züge, welche man bei zu Tage liegenden Charaktereigenschaften erwarten würde, nicht zu finden, sondern latent geblieben sind. Auf diese Weise entstehen durch die Zufälligkeit der physiologischen Vererbung und Entwickelung Querstände zwischen latenten und offenen Zügen der Physiognomie und des Charakters, welche, wenn man nur die offenen berücksichtigt, als Widersprüche gegen die Individualidee erscheinen. In der That umfasst aber die Individualidee auch die latenten Eigenschaften mit, wie daraus folgt, dass bei der Vererbung auf die nächste Generation die latenten Eigenschaften der Eltern gegen ihre offenen nicht wesentlich zurückstehen. In der Realität des Lebens und Wirkens hat die Physiognomie keineswegs den alleinigen Zweck, die geistigen Eigenschaften und Vorgänge zu entschleiern und zu verrathen; im freien ästhetischen Schein der Kunst hingegen hat sie nur diesen Zweck und keinen andern, und selbst da, wo das Individuum sich physiognomisch verstellt, um über sein Inneres zu täuschen, muss die Physiognomie neben der beabsichtigten Maske auch die Absicht der Verstellung sehen lassen. Deshalb wäre es einerseits unsinnig, der Natur Vorwürfe darüber zu machen, wenn wir Individuen antreffen, deren Physiognomie und Charakter sich nicht zusammenreimen lassen; andrerseits würde der Künstler seine ästhetische Aufgabe verkennen, wenn er sich durch solche Vorbilder der Natur für berechtigt hielte, dieselben in seiner Kunst nachzuahmen. Denn wenn die Physiognomien, die der Maler oder Mimiker uns zeigt, nicht mehr adäquate Versinnlichungen des individuellen Innenlebens sind, so hält er uns mit dem ästhetischen Schein, dem es an jedem realen Zweck gebricht, offenbar zum Narren.

Unter dem erworbenen Charakter versteht man die Summe der individuell erworbenen Reaktionsweisen, beziehungsweise Modifikationen solcher, im Gegensatz zu den durch Vererbung angeborenen; der erworbene Charakter ist nicht ein zweiter Charakter neben dem angeborenen, sondern eine Modifikation desselben, und der angeborene Charakter liegt nicht hinter und jenseits des phänomenalen Gebiets sondern innerhalb desselben. Er bildet den relativ beständigen Grundstock des empirischen Charakters im Gegensatz zu dem leichter zu wandelnden oder wieder zu verlierenden erworbenen Charakter, weil die ererbten Charakterzüge durch generationenlange Befestigung tiefer eingegraben sind, als die individuell erworbenen Modifikationen. Der erworbene Charakter ist wesentlich ein Anpassungsphänomen; es sind die Lebensbedingungen und Umstände, die Erfahrungen und Schicksale, die Einflüsse der Erziehung und des Beispiels, der Belehrung und des eigenen Nachdenkens, durch welche der ererbte Charakter modificirt, d. h. zu unwillkürlichen oder willkürlich beförderten Anpassungen genöthigt wird. Es kann z. B. ein von Naturanlage selbstsüchtiger, harter, falscher und boshafter Charakter von Jugend auf in

so geregelten und bevorzugten socialen Verhältnissen gelebt haben, dass die anerzogene Selbstbeherrschung, die selbsterworbene Einsicht in den sekundären Nutzen der Unterdrückung der angeborenen Neigungen und die sklavische Gewohnheit der Unterwerfung unter die Sitten der höheren Gesellschaftskreise einen für gewöhnliche Augen undurchdringlichen Firniss von Respektabilität über die Grundanlagen gebreitet haben, der erst dann durchbrochen wird, wenn die Leidenschaft den Damm der künstlichen Selbstbeherrschung und heteronomen Vorurtheile durchbricht. Es kann aber auch ein von Natur offener, edler, grossmüthiger, wohlwollender, mitleidiger und opferwilliger Charakter, der von Kind auf zu allen Verbrechen, zu List und Verstellung, zu Rohheit und Grausamkeit, zur Missachtung der Gesellschaft und ihrer Sitten und Ehrbegriffe angehalten worden ist, in der Entwickelung seiner guten Anlagen behindert und mehr oder weniger in das Gegentheil dessen verkehrt worden sein, wozu ihn die Individualidee prädestinirt hatte. Auch hier werden die angeborenen Anlagen nicht ganz ausgelöscht, sondern dieselben werden bei grossen Erschütterungen doch mit urwüchsiger Naturgewalt durch den erworbenen Charakter hindurchbrechen und sich in einer über die Verhältnisse triumphirenden Sinnesänderung oder in einer freiwilligen tragischen Sühne offenbaren können; aber immerhin ist zu beachten, dass die rudimentäre Verkümmerung der guten Anlagen durch Anpassung an schlechte Lebensbedingungen weit schneller und einschneidender erfolgt als die Austilgung der bösen Anlagen, da die ersteren weit zartere und pflegebedürftigere Keime haben als die dem natürlichen Eigenwillen näher liegenden letzteren.

Es tritt also hier zwischen ererbten Charakteranlagen und individuell erworbenen Modifikationen ein ähnlicher Widerspruch ein wie der oben besprochene zwischen der fundamentalen Konstruktion eines Gattungstypus und seinen Anpassungen an Lebensbedingungen, für welche derselbe weder bestimmt noch geeignet ist. Man kann den angeborenen und erworbenen Charakter einander entgegensetzen wie die fundementale Konstruktion des Charakters und seine Anpassungen im Laufe des Individuallebens an die gegebenen Lebensbedingungen. Wird der angeborene Charakter zufällig in Lebensbedingungen gestellt, die ihm widersprechen, oder denen er widerspricht, so muss dieser Widerspruch sich in den Charakter hineinreflektiren, indem die aus den widersprechenden Lebensbedingungen hervorgehenden Anpassungen selbst dem angeborenen Charakter widersprechen müssen. So lange dieselben als etwas der Individualidee äusserlich Angehängtes, von aussen Aufgenöthigtes und darum fremd Gegenüberstehendes betrachtet werden können, fallen sie noch unter den Begriff des formal Hässlichen, d. h. der Diskrepanz von Erscheinungsform und idealem Inhalt; erst wenn sie derart inveterirt und verhärtet sind, dass sie als Modifikationen der Individualidee selbst gelten müssen, fallen sie unter den Begriff des inhaltlich Hässlichen, d. h. der adäquaten Versinnlichung einer mit Widersprüchen behafteten Idee. Der Widerspruch zwischen individueller Anlage und Lebensbedingungen, der in zweiter Instanz zum Widerspruch zwischen Idee und individueller Erscheinung

geworden war, dringt nun noch tiefer in das Innere und wird in dritter Instanz zum Widerspruch der Idee mit sich selbst und ihrer mikrokosmischen Bedeutung.

Das äussere Symptom dieses Vordringens in die dritte Instanz oder der unlogischen Alteration der Individualidee selbst ist die Vererbung der erworbenen Anpassungsmerkmale an die Nachkommen; der Grund dafür, dass die Individualidee sich in dieser Weise alteriren lässt, liegt darin, dass die Individualität derselben durch den Organismus und dessen materielle Prädispositionen bestimmt ist, dass sie zwar als logische Idee teleologisch auf die Bildung des Organismus einwirkt, als individuelle aber ihrer bestimmten Essenz und Abgrenzung nach von dem jeweiligen Ergebniss dieses organischen Naturprocesses abhängig ist und nur auf der jeweilig gegebenen Basis fortbauen kann. So lange die individuell erworbenen Modifikationen bloss oberflächliche Prädispositionen sind, die ebenso leicht wieder auszulöschen sind, haben sie auch für die Individualidee nur eine oberflächliche peripherische Bedeutung; je tiefer sie aber sich eingraben, desto centraler alteriren sie auch die Individualidee und nöthigen dieselbe, bei ihrer weiteren teleologischen Funktion mit ihnen als mit einer reellen vorhandenen Macht zu rechnen. Im Grossen und Ganzen reicht die Dauer eines Individuallebens nicht aus, um den angeborenen Charakter bis in den Kern seines Wesens hinein zu alteriren, wenngleich besonders in der Gewöhnung an das Böse dazu sehr bedeutende Anläufe genommen werden können. Erst wenn die Anpassung im Laufe mehrerer Generationen sich in demselben Sinne fortsetzt, pflegt eine derartige Verhärtung einzutreten, dass man von centraler Umwandlung reden kann. In diesem Falle ist aber auch der Widerspruch zwischen angeborenem und erworbenem Charakter wieder getilgt; denn in demselben Maasse als die vererbten Anpassungen sich verhärtet haben, werden sich auch die vererbten angeborenen Anlagen des ersten Individuums in seinen Nachkommen erweicht, abgeschliffen und zur Uebereinstimmung mit den neu befestigten Merkmalen umgebildet haben.

Die Beständigkeit des angeborenen Individualcharakters ist eben nur eine solche für die Lebensdauer des Individuums, und nur bei der Fortdauer ähnlicher Lebensbedingungen findet man eine merkliche Konstanz des Familiencharakters (z. B. in Dynastien). Selbst der Nationalcharakter ist noch sehr wandelbar und erst beim Racencharakter beginnt die Konstanz gewisser Grundzüge, welche doch der grössten Verschiedenheit der Individualcharaktere Spielraum lässt. Aber selbst der Beständigkeitsgrad des Racencharakters durch die Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch hängt ab von der Dauer der Zeiträume, durch welche er sich gebildet hat, und in gewissem Maasse auch von der Fortdauer wesentlich gleicher Lebensbedingungen (z. B. kommerzieller Beruf des in der Zerstreuung lebenden Judenthums). Innerhalb des Individuums und seiner Kinder und Enkel ist also der Widerspruch zwischen angeborenem und erworbenem Charakter zwar stark auf dem Sprunge, in die Idee selbst einzudringen, aber er kommt für gewöhnlich nicht dazu, weil in demselben Maasse, als

das eine Glied des Widerspruchs sich verhärtet und verschärft, das andre sich erweicht und abstumpft, so dass eine leidliche Harmonie innerhalb der Individualideen in jeder Generation gewahrt bleibt. Die molekularen Gehirnprädispositionen, auf denen der angeborene Charakter ebensogut wie der erworbene beruht, sind im Ganzen doch noch ein zu weiches und veränderungsfähiges Material, als dass auf diesem Gebiete in demselben Sinne von einem unwandelbaren Grundgerüst die Rede sein könnte, wie bei der äusseren fundamentalen Konstruktion des Organismus. Deshalb bleibt der Widerspruch zwischen angeborenem und erworbenem Charakter im Individuum wesentlich ein Widerspruch zwischen Idee und äusserlich modificirter Erscheinungsform, während der Widerspruch zwischen fundamentaler anatomischer Konstruktion und physiologischer Anpassung im Gattungstypus sich zu einem Widerspruch in der Gattungsidee selbst vertieft und verinnerlicht hat. —

Das inhaltlich Hässliche im Individuellen werden wir hiernach erst da zu suchen haben, wo der Selbstwiderspruch in den idealen Gehalt selbst des ästhetischen Scheins eingedrungen ist, wo das Unlogische, Vernunftwidrige oder Verkehrte in der sinnlichen Erscheinungsform als adäquate Versinnlichung eines im idealen Gehalt steckenden Unlogischen, Vernunftwidrigen oder Verkehrten auftritt. Die Verkehrtheit kann eine solche des Denkens, Fühlens oder Wollens sein.

Die Verkehrtheit des Denkens führt zum Irrthum und allen seinen rückwirkenden Folgen; aber nicht etwa ist jeder Irrthum Folge einer logischen Verkehrtheit. Es giebt Irrthümer aus sehr verschiedenen Quellen, und es ist das gemeine Loos des beschränkten individuellen Geistes, dem Irrthum unterworfen zu sein. Der unverschuldete Irrthum als solcher kann bedauerlich oder gleichgültig sein; hässlich wird er nur dadurch, dass er ein durch verkehrten Gebrauch der zu Gebote stehenden Verstandeskräfte selbstverschuldeter ist, und wenn auch die Verschuldung nur eine fahrlässige wäre. Hässlich ist die Dummheit und die Albernheit, die thörichte Verkehrtheit und die Verschrobenheit, die zweckwidrige Ungeschicklichkeit und der zweckwidrige Missbrauch der verliehenen Verstandeskräfte; hässlich ist aber auch die Schwachsinnigkeit und Verrücktheit eines Individuums als krankhafte Entartung, gattungswidrige Abnormität und widerspruchsvolle Zerstörung der Individualidee und deren logischer Bedeutung und mikrokosmischer Bestimmung. So lange die Schwäche des Verstandes sich innerhalb der Grenzen des Normalen hält, kann sie nur Mitleid und Theilnahme erregen, kann sie wohl minder schön, aber nicht hässlich sein; hässlich wird sie erst durch abnormen geistigen Defekt, oder innerhalb der normalen Grenzen durch Hinzutreten von Dummheit und Verkehrtheit zur Schwäche der Veranlagung.

Die Verkehrtheit des Fühlens und die des Wollens hängen unmittelbar mit einander zusammen und bedingen sich gegenseitig. Die Verkehrtheit oder Vernunftwidrigkeit bei beiden ist darin zu sehen, wenn sie sich mit der Individualidee oder einzelnen wesentlichen Momenten derselben in Widerspruch setzen. Das Entscheidende an der Individualidee ist der Individualzweck oder genauer der Komplex

von Zwecken, denen das Individuum dient, und dessen teleologische Einheit, die sich in der Erscheinung als Harmonie darstellt. Die Verkehrtheit ist gegeben, sobald aus dem Komplex dieser Zwecke ein einzelner in einer Weise betont wird, dass darüber die teleologische Einheit des Komplexes geschädigt und der Gesammtzweck des Individuums beeinträchtigt wird; diese teleologische Verkehrtheit offenbart sich in der Erscheinung durch Störung der Harmonie der charakterologischen Triebe unter einander und durch Störung der Harmonie zwischen Individuum und Aussenwelt. Denn die Dysteleologie der Individualidee kann eine solche in zwiefacher Beziehung sein, erstens in Bezug auf den eigenen subjektiven Lebenszweck des Individuums als solchen auf der von ihm repräsentirten Stufe der Individualität, und zweitens in Bezug auf die mikrokosmische Bedeutung und Bestimmung des Individuums, oder seine Gliedschaft in Individuen höherer Ordnung und die aus derselben folgende Theilnahme an objektiven Zwecken höherer Ordnung.

Durch die excessive Steigerung eines einzelnen Triebes, der einem singulären Zwecke dient, und durch die damit gesetzte Störung der teleologischen Harmonie der Triebe wird sowohl der Eigenzweck des Individuums als sein mikrokosmischer Zweck beeinträchtigt; der letztere wird aber ausserdem noch dadurch gestört, wenn der Eigenwille das Verhältniss beider Zwecke, d. h. die teleologische Unterordnung des subjektiven Individualzwecks unter die objektiven Zwecke, denen es eingegliedert ist, in eine Ueberordnung verkehrt. Dabei wird dann auch rückwärts die individuelle teleologische Harmonie zwischen den egoistischen und socialen Instinkten gestört, insofern letztere durch egoistische Reflexion gewaltsam unterdrückt und zurückgesetzt werden. Was zu der unmittelbaren Störung der individuellen Harmonie durch excessive Steigerung einzelner Triebe führt, kann theils das Zusammentreffen einer leidenschaftlichen Erregbarkeit im Allgemeinen mit Motiven von besonderer Stärke sein, theils eine ererbte disharmonische Charakteranlage; bei dem ersteren liegt der Widerspruch noch nicht in der Individualidee sondern entwickelt sich erst aus der gefährlichen Anlage und der zufälligen Grösse des äussern Motivs, bei der letzteren dagegen haben wir es mit Widersprüchen oder Dysteleologien der Individualidee zu thun, die durch Verhärtung solcher äusseren Widersprüche in früheren Generationen, auch wohl durch Summation ähnlicher aber geringerer latenter oder offener Abweichungen in den beiden Eltern entstanden sind.

Bei der Verkehrung des Unterordnungs-Verhältnisses von Eigenzweck und Gliedschaftszweck ist es theils eine excessive Stärke des Eigenwillens, welche sich sträubt, in anderem als eigenem Dienste zu wirken, theils eine Verkennung der Gliedschaftszwecke und ihrer Vernünftigkeit, welche es für logischer hält, keinen andern Zweck neben dem Eigenzweck praktisch gelten zu lassen. Die Auflehnung des Eigenwillens gegen alle objektiven, transsubjektiven oder supraindividuellen Zwecke ist zugleich die praktische Losreissung des Individuums aus seiner Gliedschaft im Makrokosmos und damit die Negation seiner mikrokosmischen Bedeutung; das sich auf sich Selber-

stellen der Individualidee ist somit zugleich der Abfall der Idee von sich selbst, insofern die Partialidee nur Idee ist als logisches Glied oder Moment der Universalidee. Streng genommen ist es nicht die Idee im Individuum, die von sich selbst abfällt, sondern der Eigenwille der sich auf sich selbst stellen will und zu dem Zweck die seinen Inhalt bildende Idee gleichsam losreisst von der Universalidee, also mit ihr selbst in Widerspruch setzt. Dass diese Losreissung wie alles Unlogische sich selbst aufhebt, hindert nicht, dass sie versucht wird; aber sie bleibt, wie aller Widerspruch, blosse Velleität, eine bloss scheinbare Verwirklichung der Absicht und als solche vorübergehendes Moment im Process.

Das Excessive einzelner Triebe und die unbeabsichtigter Weise aus ihr accidentiell folgende Störung der gliedlichen Harmonie des Indiviuums im Universum kann sich auch mit der Auflehnung des Eigenwillens und seiner absichtlichen Umkehrung des Verhältnisses von Mittel und Zweck zwischen Individuum und Universum derart verbinden, dass der Eigenwille in der Befriedigung seiner excessiven Triebe entweder das geeignetste Mittel seines selbstsüchtigen Eigenzwecks oder das geeignetste Mittel zur Unterordnung der Aussenwelt unter seinen Willen (z. B. durch Herrschsucht, Ehrgeiz, Habsucht) oder die Einheit von beiden erkennt, und so die Leidenschaften in egoistischer Absicht pflegt, welche andernfalls sich nur reflexionslos und instinktiv zur Geltung gebracht hätten. Alle diese dysteleologischen Störungen der individuellen und universellen Harmonie können theils innerhalb der Grenzen des gattungsmässig Normalen verlaufen, theils auch eine Steigerung auf Grund pathologischer Abnormität erfahren; so kann eine krankhafte Leidenschaftlichkeit im Allgemeinen, oder die excessive Stärke eines einzelnen Triebes die allgemeine Neigung des Eigenwillens zur Auflehnung bestärken und aktuell machen, es kann aber auch eine allgemeine Erkrankung des Nervensystems, die noch nicht einmal Irrsinn zu sein braucht (z. B. Hysterie), den Einfluss der socialen Instinkte und der vernünftigen Ueberlegung so abschwächen, dass der Eigenwille mit seinen selbstsüchtigen Trieben als Sieger das Feld behauptet, während nach Wiedereintritt der Gesundheit auch die Harmonie der Triebe und Seelenkräfte sich von selbst wieder einstellt.

Je menschlicher der Mensch, je weiter er sich vom Thiere entfernt, und eine je höhere Kulturstufe er erringt, desto grösser wird das Gewicht der abstrakten Motive, der vernünftigen Reflexion und der allgemeinen Weltanschauung auf die Willensentscheidung; daraus folgt auch, dass der praktische Einfluss der Verkehrtheit des Denkens auf die Verkehrtheit des Wollens mit der Kultur wachsen muss. Auf welcher Seite auch die krankhafte Abnormität des Geistes zuerst sich geltend machen möge, immer wird sie auf die andere übergreifen und sie ebenfalls pathologisch afficiren; die Verkehrtheit des Denkens muss Verkehrtheit des Wollens im Gefolge haben, weil der normale Modifikationsprocess durch dieselbe entstellt wird, und die Verkehrtheit des Wollens muss Verkehrtheit des Denkens nach sich ziehen, weil der Verstand vom Willen den Auftrag bekommt, seine Verkehrtheit logisch zu rechtfertigen, was natürlich nur durch unlogische Sophistik

möglich ist. Auch innerhalb der Grenzen des Normalen ist ein verkehrtes Wollen nur selten anzutreffen ohne gleichzeitigen Bestand eines verkehrten Denkens und Meinens, auf dessen irrthümliche Voraussetzungen es sich stützt. Könnte das handelnde Individuum die wahren Folgen seines Wollens bis zu Ende übersehen, so würde es in den meisten Fällen auch dieses Wollen als verkehrt erkennen; wenigstens gehört es zu den Ausnahmen und grenzt bereits an das pathologische Gebiet, wenn ein Individuum seiner einseitigen Leidenschaft mit dem vollen Bewusstsein folgt, das es das Ziel derselben damit doch in der Hauptsache verfehlt und sich selbst zu Grunde richtet. Andrerseits lässt sich kaum eine Verkehrtheit des Denkens ersinnen, die nicht in irgend welcher Weise auch zu verkehrtem Verhalten und Thun führte; denn jeder Irrthum im praktischen Leben führt eine falsche Ziffer in den Rechnungsansatz des Motivationsprocesses ein, so dass nur die zufällige Kompensation mehrerer Irrthümer vor der Verkehrtheit seines Ergebnisses (der Willensentscheidung) schützen kann. Selbst beim rein theoretischen Forschen muss ein verkehrtes Denken dazu führen, die Forschungsthätigkeit nach verkehrter Richtung zu locken, also ein verkehrtes Thun zur Folge haben. In der Wirklichkeit wird also verkehrtes Wollen und Denken fast immer verbunden sein, und es kommt nur auf den Gesichtspunkt an, unter dem man das Gemisch beider betrachtet. Der Teufel ist allemal auch ein dummer Teufel, gleichviel ob seine Dummheit sich im besondern Falle noch vor dem Gelingen seines besonderen Anschlags offenbart, oder ob sie erst am Ende der Tage kund wird.

Es ist der Individualidee wesentlich, die objektiven Zwecke höherer Ordnung, denen sie als Glied des Makrokosmos unterworfen und eingegliedert ist, als ein für sie verbindliches Sollen in sich zu reflektiren, oder mit andern Worten den objektiven Zweck in der Hingabe an denselben zum subjektiven Gesetz zu erheben, das *τέλος* zum *νόμος* zu stempeln (vgl. „Das sittliche Bewusstsein“ 1. Aufl. S. 731—734, 2. Aufl. S. 582—584). Die mikrokosmische Bedeutung und Bestimmung der Individualidee reflektirt sich im Bewusstsein des Individuums als ethisches Gebot und findet ihre nähere Entfaltung in den Postulaten des sittlichen Bewusstseins. Unter diesem Gesichtspunkte wird das teleologisch verkehrte Wollen zum Bösen, ebenso wie es unter dem Gesichtspunkt der staatlichen Gesetzgebung zum Verbrechen oder Vergehen, und unter dem Gesichtspunkt des religiösen Verhältnisses zwischen Gott und Individuum zur Sünde wird. Die ästhetische Auffassung kann sich unmöglich davon frei machen, diese der Individualidee wesentlichen Reflexe des teleologisch Verkehrten im Bewusstsein zu berüksichtigen; sie würde damit die Individualidee in ihren wesentlichsten Bestimmungen verstümmeln und sich jedes Verständniss für den Ablauf des Motivationsprocesses, der wesentlich mit diesen Reflexen rechnet und durch dieselben mitbestimmt wird, versperren. Andrerseits muss die ästhetische Auffassung sich von dem Irrthum frei halten, diese Spiegelungen des Objektiven im Individualbewusstsein in anderem Sinne für Objektivitäten zu nehmen als jede subjektive Vorstellung eine solche ist; sie hat den

Wahrheitsgehalt und die Angemessenheit dieser subjektiven Reflexe an die abgespiegelten Objektivitäten so wie an die subjektiven Aufgaben des Individuums anzuerkennen, hat aber auch der subjektiven Brechung und Formverschiebung dieser Objektivitäten eingedenk zu bleiben und sich vor einer Verwechselung dieser subjektiv wahren und gültigen Reflexe mit unmittelbar objektiven Wahrheiten zu hüten.

Objektiv gegeben ist in dem verkehrten Wollen nur ein teleologisches Missverhältniss von Individuum und Universum, Partialidee und Universalidee, welches als solches zugleich ein logisches Missverhältniss und in seiner unlogischen und widerspruchsvollen Beschaffenheit hässlich ist, unbeschadet dessen, dass es wie alle Hässlichkeiten niederer Stufen in der Natur ein durch den nothwendigen Verlauf des Weltprocesses logisch determinirtes ist. Subjektive Konsequenzen dieses objektiv Gegebenen, aber als solche auch nicht Objektivitäten, sondern erst durch die subjektive Vermittelung hervorgebrachte Widerspiegelungen des angegebenen Objektiven sind die Reflexe des Dysteleologischen als Verbrechen, Böses, Sünde im juristischen, sittlichen und religiösen Bewusstsein des Individuums. Nimmt man den mittleren Begriff des Bösen als allgemeine Bezeichnung für alle drei an, so kann man sagen: dasselbe Objektive des teleologisch verkehrten Wollens, was sich in das Bewusstsein des handelnden oder betheiligten Individuums hinein als Böses reflektirt, stellt sich vor der ästhetischen Auffassung des unbetheiligten Zuschauers des ästhetischen Scheins als ein inhaltlich Hässliches auf der Stufe des Individuellen dar. Aber nicht alles, was sich als Böses in das Bewusstsein des Individuums hinein reflektirt, ist darum auch nothwendig ein inhaltlich Hässliches; denn wenn das Individuum in objektiv unberechtigten sittlichen und religiösen Vorurtheilen befangen ist, so kann ihm manches Wollen als böse gelten, was gar kein teleologisch verkehrtes, sondern ein wohl berechtigtes oder doch nicht unberechtigtes ist. Andrerseits braucht auch nicht alles, was dem Zuschauer als ein inhaltlich Hässliches auf der Stufe des Individuellen erscheint, sich in das Bewusstsein des handelnden oder leidenden Indiviuums als böse zu reflektiren; denn es kann auch ein verkehrtes Denken oder Fühlen sein, das nicht zur Auslösung eines verkehrten Wollens gelangt, oder ein harmloses und unschädlich verkehrtes Wollen, das durch seine Verkehrtheit sich selbst aufhebt und zur Ergebnisslosigkeit verurtheilt, oder ein pathologisch Perverses, das die sittliche Zurechnungsfähigkeit und Urtheilsfähigkeit aufhebt, oder es kann auch das Individuum derartig sittlich verwahrlost sein oder unter solchen sittlichen und religiösen Vorurtheilen stehn, dass das teleologisch verkehrte Wollen als ein objektiv gerechtfertigtes erscheint. Immerhin bleibt ein breites Gebiet übrig, auf welchem das inhaltlich hässliche Individuelle mit dem Bösen korrespondirt, und es ist daher kein Wunder, dass diese Korrespondenz in der bisherigen Aesthetik etwas einseitig in den Vordergrund gerückt ist und mehr als billig für den ganzen Begriff des Hässlichen bestimmend geworden ist. Jedenfalls ist festzuhalten, erstens dass die Gebiete des Bösen und inhaltlich Hässlichen sich nicht vollständig decken, sondern sich gegenseitig

beträchtlich überragen, und zweitens dass die Korrespondenz auch für den sich deckenden Theil beider Gebiete doch keineswegs Identität bedeutet, sondern nur verschiedene subjektive Reflexe derselben Objektivität unter verschiedenen Gesichtspunkten betrifft.

h. Die Ueberwindung des individuell Hässlichen.

Es drängt sich hier die Frage auf, wie es möglich sei, dass in dem schlechthin logisch determinirten idealen Inhalt des Weltprocesses etwas Unlogisches auch nur stellenweise Platz finde. Wir haben gesehen, wie der Konflikt der Individualideen gleicher und verschiedener Stufe, insbesondere die Hemmungen und Störungen, welche die teleologischen Ideen durch den Widerstand der mechanischen materiellen Atomkräfte erfahren, jeder Partialidee Einbussen an ihrer Ausgestaltung auferlegt, wie aus diesen Hemmungen und Störungen Krankheit, Abnormität u. s. w. folgt, wie diese sich durch Vererbung häufen und die logische Beschaffenheit der Individualideen mehr und mehr alteriren können, wie ferner der zufällige Widerspruch von Konstruktion oder angeborenem Charakter und Lebensbedingungen zuerst das logische Verhältniss von Idee und Erscheinungsform entstellen und schliesslich in die Idee selbst seinen Reflex hineinwerfen kann, wie endlich die excessive Abnormität einzelner Triebe und die Auflehnung des Eigenwillens gegen seine Gliedschaft im Universum die teleologische Harmonie in unlogischer Weise stören kann, und wie sehr pathologische Abnormität und teleologische (sittliche) Verkehrtheit des Wollens in Wechselwirkung stehn. Aber mit alledem ist doch nur die Art und Weise der natürlichen Vermittelung des Unlogischen, nicht die Möglichkeit seines Auftretens im Allgemeinen innerhalb eines logisch determinirten Weltinhalts erklärt. Wir können hinzufügen, dass es im Begriff des bewussten Denkens liegt, irren und fehlgehen zu können, und im Begriff des bewussten, durch selbstgesetzte Vorstellungen sich motivirenden Individual-Wollens liegt, die unbewusste instinktive Unterordnung seiner selbst unter die objektive Teleologie zu Gunsten der versuchten Absolutheit des Eigenwillens durchbrechen zu können, dass aber der Weltzweck nur durch eine solche Welt der Individuation zu erreichen ist, deren Individuen sich zu bewusster Selbstbestimmung entwickelt haben. Daraus geht hervor, dass das partielle Vorkommen des Unlogischen in der Welt der bewussten Individuen ein teleogisch unentbehrliches Moment der Negativität im teleologischen Process ist, wie ich diess für das Böse an andrem Orte ausgeführt habe.*)

Damit ist schon ausgesprochen, dass dieses Unlogische kein absolut Unlogisches, sondern nur ein relativ Unlogisches ist, d. h. dass es nur scheinbar im Widerspruch mit dem Logischen steht, in Wahrheit aber in einen Widerstreit zum positiv Logischen vom Logischen selbst gesetzt ist, aber zugleich als zu überwindendes, in seiner Negativität zu negirendes Moment gesetzt ist. Wahrhaft unlogisch ist das Unlogische nur als nicht überwundenes; insofern das Individuum aber die teleologische Aufgabe hat, am teleologischen Process mitzuarbeiten,

*) Das sittliche Bewusstsein 1. Aufl. S. 734 fg., 2. Aufl. S. 584 fg.

hat es auch die Aufgabe, an der Ueberwindung des als Lebensreiz und Stachel des Processes unentbehrlichen Unlogischen mitzuarbeiten, und insofern es dieser Aufgabe untreu wird, erfolgt die Ueberwindung des Unlogischen in ihm theils an ihm gegen seinen Willen, theils durch Ueberwindung seiner individuellen Existenz, d. h. durch seine Ausschaltung aus dem Process. Erscheint nun hässlich nur das Unlogische als Unlogisches, so muss das Unlogische als überwundenes und als Mittel zum Siege des Logischen auch als überwundenes Hässliches, d. h. als Mittel zur Charakteristik des dasselbe überwindenden und in sich aufhebenden Schönen von höherer Konkrescenz erscheinen.

Hiermit ist die Frage im Princip gelöst, mit welcher der erste Abschnitt dieses Kapitels (S. 220) schloss, und es bleibt nur noch übrig zu verfolgen, wie sich die Ueberwindung der Verkehrtheit im Einzelnen gestaltet. Erstens kann der excessive Trieb, welcher die Harmonie innerhalb wie ausserhalb des Individuums gestört hat, vom Individuum selbst in Folge der sich vor ihm aufthürmenden Schwierigkeiten als ein verkehrter eingesehen und mit Hülfe seiner gesunden socialen Instinkte zurückgedrängt werden; diese Wiederherstellung der Harmonie aus der Disharmonie stellt sich für die ästhetische Auffassung als das Rührende dar. Zweitens kann die Verkehrtheit des individuellen Denkens und Thuns ohne Gefährdung der individuellen Existenz eine in ihren wahrnehmbaren Konsequenzen sich selbst aufhebende, d. h. anschaulich *ad absurdum* führende sein; hierdurch entsteht das Komische. Drittens kann der Konflikt nach Maassgabe der gegebenen Charaktere unlösbar sein und das Individuum an seiner Leidenschaft scheitern; so geschieht dem Logischen im objektiven Process Genüge durch Ausschaltung des unlogisch sich geberdenden Individuums, und diese Selbstaufhebung des Unlogischen in dem es vertretenden Individuum reflektirt sich zugleich in das Gemüth des Handelnden wie des Zuschauers als versöhnende Enthebung des Individuums aus dem Schmerz des unlösbaren Konflikts. Hierbei ergiebt sich das Tragische. Endlich kann die ästhetische Auffassung das Rührende und Komische, oder das Tragische und Komische mit einander verbinden und den Gesichtspunkt oscillirend wechseln, je nachdem sie den Maassstab der Bedeutsamkeit für die Wirkungen des Handelns wählt, bloss nähere oder auch fernere Konsequenzen mit in die Anschauung hineinzieht und bald mehr auf die Verkehrtheit des Wollens, bald mehr auf die des Denkens achtet; dann entsteht das Humoristische. Ein objektiv ungelöster Konflikt ist das Traurige, bei welchem das Individuum zwar mit seinem Wollen aber nicht mit seiner Existenz scheitert, sondern eine in sich gebrochene inhaltsberaubte Existenz zwecklos weiterschleppt; diese Form ist objektiv genommen unästhetisch hässlich, kann aber Anlass zu einer subjektiven Ueberwindung im Zuschauer werden und insofern eine gewisse mittelbare ästhetische Berechtigung als Wehmüthiges oder Elegisches erlangen. Ein äusserlich nach Analogie des Tragischen, d. h. durch Untergang, durchhauener Konflikt, dem aber die transcendente Lösung ebenso wie die immanente fehlt, ist das kalt-Grässliche.

Wie das Traurige das Gegenstück des Rührenden, so ist das Grässliche dasjenige des Tragischen, so zwar, dass das Rührende und Tragische auf der Seite des Schönen, das Traurige und Grässliche wegen ihrer Versöhnungslosigkeit auf der Seite des unästhetisch Hässlichen stehn.

Alle diese Fälle stimmen darin überein, dass das charakteristisch Schöne, welches das inhaltlich Hässliche überwinden soll, demselben Individuum anhaftet wie das letztere; diese Art der Ueberwindung des Unlogischen hat den Vorzug, dass der Triumph des Logischen auf demselben Punkte sich vollzieht, auf welchem das Unlogische hervorgetreten war, also auch meist durch Reflex in das Bewusstsein des Individuums hinein zu der äusseren Ueberwindung der socialen Disharmonie eine innere Ueberwindung der individuellen Disharmonie der Triebe oder Gedanken hinzufügt. Es ist aber nicht grade nöthig, dass das zu überwindende Unlogische und das triumphirende Logische auf denselben Punkt fallen und der Widerstreit beider sich innerhalb eines Individuums vollzieht; es kann auch sein, dass beide sich an verschiedene Individuen vertheilen und der Kampf und Sieg sich erst in einer Gruppe von Individuen vollzieht. In diesem Falle repräsentirt diese Gruppe von Individuen ein Individuum höherer Ordnung (Familie, Gemeinde, Gesellschaft, Staat, Kirche) und die Negativität des Unlogischen hat dann ihren teleologischen Platz innerhalb dieser Individualität höherer Ordnung als Sporn und Lebensreiz des teleologisch Seinsollenden, der, wenn er seine Schuldigkeit in dieser Hinsicht gethan hat, als nicht mehr sein sollender beseitigt wird. So ergiebt sich eine zweite Art der Ueberwindung des individuell Hässlichen, nämlich dadurch, dass dasselbe dienendes Glied in der charakteristischen Schönheit eines grösseren Ganzen wird, in welchem der Triumph des teleologisch sein Sollenden nicht versinnlicht werden könnte, wenn nicht ein nicht sein Sollendes da wäre, das überwunden werden kann.

Gewöhnlich wird in diesem Falle das inhaltlich hässliche Individuelle nur durch den Kontrast mit den schönen Individuen ästhetisch zu rechtfertigen versucht. Es ist nicht zu leugnen, dass der Kontrast mit dem Hässlichen dem Schönen einen subjektiven Zuwachs an Schönheit verschafft, aber dieser Zuwachs kann die Existenz des Hässlichen niemals ästhetisch rechtfertigen, weil das Hässliche durch den Kontrast mit dem Schönen mindestens den gleichen subjektiven Zuwachs an Hässlichkeit erfährt, so dass beide Zuwachse im Ganzen sich aufheben. Erst dann, wenn die Existenz des inhaltlich Hässlichen dadurch, dass sie dem positiven Gegensatz Gelegenheit zur Entfaltung des Triumphs des Logischen bietet, ohnehin ästhetisch gerechtfertigt ist, kann es als Glied des Kontrastes noch weitere ästhetische Dienste leisten; denn nun wirkt der Zuwachs an Hässlichkeit, den es durch Kontrast mit dem Schönen erfährt, selbst als eine Steigerung seiner charakteristischen Wirksamkeit und addirt sich zu dem Zuwachs an Schönheit, den das Schöne durch den Kontrast mit dem Hässlichen erfährt, anstatt sich, wie vorher, von demselben zu subtrahiren.

Es ist gleichgültig, ob diese Ueberwindung des Hässlichen durch die charakteristische Schönheit eines dasselbe gliedlich umfassenden grösseren Ganzen in einer blossen Aufhebung der Wirksamkeit der

negativen Faktoren oder in einer Aufhebung ihrer Existenz besteht; insoweit letztere in dem Zusammenhange des ästhetischen Scheins nur eine negative Bedeutung haben, liegt in ihrer Vernichtung auch nichts Tragisches. Letzteres kommt erst dann hinein, wenn sie nur eine überwiegend negative Bedeutung haben, ohne zugleich der positiven zu ermangeln; sie bilden dann das Gegenstück der überwiegend positiven Faktoren, welche zugleich doch nicht der Negativität in sich ermangeln. In diesem Falle ist sowohl Spiel wie Gegenspiel Repräsentant innerer seelischer Konflikte und individueller Disharmonien, während sie zugleich den äusseren Konflikt und die sociale Disharmonie zur Anschauung bringen; sowohl das Rührende wie das Tragische kann dann auf beiden Seiten der socialen Disharmonie liegen, indem das Positive über das Negative der andern Seite triumphirt und damit an der eigenen Negativität zu Grunde geht. Hier vereinigen sich beide Arten der Ueberwindung des inhaltlich Hässlichen und liefern so die höchste Gestalt, in der das Schöne auftreten kann, weil es diejenige Gestalt ist, welche am meisten mikrokosmisch ist.

In der Natur und Geschichte nämlich trifft überall das relativ Berechtigte gegeneinander, das zugleich ein relativ Berechtigungsloses ist; indem es sich praktisch für ein absolut berechtigtes nimmt und durchzusetzen versucht, trifft es auf den gleichen Irrthum der andern und in diesem Konflikt stellt sich das Gleichgewicht theils ohne, theils mit Untergang der Individuen wieder her. Die mythologische Symbolisirung dieses Sachverhalts im Weltprocess ist der Kampf zwischen Ormuzd und Ariman, zwischen Gott und Teufel. Der Teufel will absolut sein, und lehnt sich deshalb gegen Gott auf; er setzt alle Kräfte in Bewegung, um diese Auflehnung aufrecht zu erhalten, und Gott sein Reich abspenstig zu machen. Aber mit der dem Unlogischen immanenten Ironie erreicht er von allem, was er will, das Gegentheil. Er will die Menschen verführen, um sich Streiter und Unterthanen zu werben, und er wirkt dabei doch nur als Versucher; er will im Gericht die Verführten für sich reklamiren, und fungirt dabei doch nur als Ankläger und Gottes-Anwalt; er triumphirt über die durchgesetzte Verurtheilung und dient dabei doch nur dem Gericht Gottes als Strafvollstrecker und Scharfrichter; er will Gottes Reich zerstören und ist doch nur die immanente Negativität, die es auf alle Weise bauen hilft, bis er nach Vollendung des Werks seine Rolle ausgespielt hat und damit selbst der Vernichtung anheimfällt. Dieser Widerspruch zwischen Erstrebtem und Erreichtem im Unlogischen macht es in seiner Dummheit ebenso komisch, wie der fortdauernde Sieg des Logischen im Untergang seiner Träger tragisch ist; in der Einheit dieser Weltkomik und Welttragik liegt aber der Welthumor.

Alles diess verhält sich nicht minder so, wenn man den Weltprocess ohne mythologische Brille betrachtet. Alles im Kampf ums Dasein der Natur und der Geschichte hat Recht und Unrecht zugleich und siegt mit seinem Recht im Untergehen, bis der letzte grosse Sieg den endgültigen Triumph des Logischen über das Unlogische im Untergange alles Daseins besiegelt. Diese letztere Perspektive ist der modernen Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft abhanden

gekommen; aber jedes unbefangene ästhetische Gefühl benutzt dieselbe implicite und unbewusst als Maassstab für die ästhetische Würdigung des Tragischen und Humoristischen und dessen mikrokosmische Bedeutung. Was sich, makrokosmisch betrachtet, der Versinnlichung im ästhetischen Schein entzieht, das lässt sich doch in mikrokosmischem Ausschnitt in solchem erfassen. Natur und Geschichte haben nicht die Aufgabe, überall und an jeder Stelle eine solche mikrokosmische Anticipation der humoristischen Welttragödie oder kosmischen Tragikomödie zu liefern, sie haben vielmehr nur Glied an Glied zu fügen, bis die grosse Kette sich schliesst; deshalb bleibt im Einzelnen viel Unlogisches und inhaltlich Hässliches in ihnen stehen, das erst in einem späteren Stadium des Processes seine Ueberwindung findet. Da aber eine solche spätere Ueberwindung nicht mehr in den ästhetischen Schein des betrachteten Ausschritts fällt, so bleibt auch solches inhaltlich Hässliche in Natur und Geschichte für die ästhetische Auffassung ein unästhetisch Hässliches. Die Kunst würde die Legitimation ihrer Existenz gegenüber dem Naturschönen einbüssen, wenn sie derartiges unästhetisch Hässliches darbieten wollte und ihr Thun damit zu rechtfertigen versuchen wollte, dass das Gebotene nur ein Ausschnitt aus dem Process sei, dessen relativ unlogische Beschaffenheit in einem späteren Stadium des Processes seine Ueberwindung finden würde. Die Kunst darf nur ein in sich abgeschlossenes Ganzes bieten, welches von allem in ihm vorkommenden inhaltlich Hässlichen auch die sinnlich anschauliche Ueberwindung enthalten muss; nur dann darf das Kunstschöne den Anspruch erheben, neben dem Naturschönen zu existiren, wenn es mikrokosmisch in sich abgerundete Ausschnitte bietet, in denen kein ästhetisch ungerechtfertigtes Hässliches mehr vorkommt.

Man hat diese ästhetische Forderung an die Kunst in der Regel in missverständlicher Weise so ausgedrückt, dass in der Kunst der sittlichen Weltordnung Rechnung zu tragen und mindestens für die Bestrafung des Bösen, wo nicht gar auch für die Belohnung des Guten Sorge zu tragen sei. Aber abgesehen davon, dass die sittliche Weltordnung mit Lohn und Strafe überhaupt nichts zu thun hat, abgesehen auch davon, dass in der Wirklichkeit des Weltprocesses die sittliche Weltordnung sich vollkommen realisirt und die Kunst nicht die Aufgabe hat, die Mängel der sittlichen Weltordnung zu verbessern, hat die Kunst es überhaupt gar nicht mit dem Sittlichen und Unsittlichen als solchen zu thun, sondern nur mit dem Schönen und Hässlichen, und insoweit eine Korrespondenz zwischen beiden besteht, ist dieselbe doch weit entfernt von Identität, sondern durch koordinirte Reflexe des Verhältnisses von Logischem und Unlogischem bedingt. Die Aesthetik hat es immer nur aus dem Gesichtspunkt des Schönen und Hässlichen, niemals aus dem des Guten und Bösen abzuleiten, was sie für Forderungen an die Kunst stellt, und es kann nur Verwirrung anrichten, wenn man diesen Satz missachtet und moralische Gesichtspunkte unmittelbar in der Kunst geltend macht, oder wenn man durch Identifikation des Guten und Schönen, Bösen und Hässlichen die moralischen Gesichtspunkte mittelbar unter ästhetischer Flagge

in die Aesthetik einzuschmuggeln versucht. Die Kunst verstösst aber auch nicht gegen die Wahrheit, indem sie der Forderung der Schönheit im Sinne des Mikrokosmischen Rechnung trägt, sondern sie dient vielmehr derselben Wahrheit, der auch die Wirklichkeit dient, nur dass letztere der Anschauung bloss unvollständige Bruchstücke der ganzen Wahrheit, die erstere aber ihr ein mikrokosmisch in sich abgerundetes Bild oder Symbol der ganzen Wahrheit entgegenhält. Die Wirklichkeit wie die Kunst kann nur Stückwerk bieten, aber die Bruchstücke, welche die Wirklichkeit, und diejenigen, welche die Kunst darbietet, verhalten sich zu einander wie ein zufällig abgebröckeltes formloses Steinstück zu einem durch geschickte Spaltung nach den Krystallisationsebenen herausgelöster Krystall. Die Kunst verbessert nicht die Wirklichkeit, sondern macht sie bloss zum adäquaten Bilde der auch ihr innewohnenden Wahrheit, die nur durch den bruchstückweisen unvollständigen Charakter der Wirklichkeit in der Regel bloss unzulänglich hindurchscheint.

Jede der genannten Modifikationen des Schönen, in denen das individuell Hässliche am und im Individuum selbst überwunden wird, bedingt ausserdem, dass sie aus einer Ueberwindung von inhaltlich Hässlichem geboren wird, auch noch eine gewisse formale Hässlichkeit. Das Komische z. B., das einer sich selbst aufhebenden Verkehrtheit des Denkens oder Wollens entspringt, greift tief in die Zweckwidrigkeit der Bewegung hinein und führt in der individuellen Charakteristik zu einer Steigerung des gattungsmässig Hässlichen, die in der Karikatur gipfelt. Das Tragische andrerseits erspart dem Beschauer nicht die Vernichtung des lebendig Schönen und die mit dem Tode verknüpften Schauer; das tragisch Humoristische verbindet beide Arten der formalen Hässlichkeit mit einander. Das Hässliche kann aber andrerseits auch in diese höchsten Modifikationen des Schönen selbst eindringen und sich ihrer als der Formen bedienen, in denen es seine Verkehrtheit, seine logisch widersinnige Auflehnung gegen seine Bestimmung, zur Schau trägt. Wie die titanische oder prometheische Auflehnung gegen seine logische Bestimmung an sich schon einen erhabenen Charakter trägt und es liebt, sich mit dem Nimbus höchster Erhabenheit zu drapiren, so kleidet das verkehrte Wollen sich in die Maske der Anmuth und bietet alle Reize des Sinnen- und Seelenkitzels auf, um sich und andere über seine Verkehrtheit hinwegzutäuschen und sich für das wahrhaft Schöne auszugeben. Wie die titanische Verkehrtheit imponirt, so weiss die anmuthige Verkehrtheit anzulocken, und in beiden entfaltet das Böse wie das Hässliche seine ganz eigenthümlichen Reize, durch die sich manches unklare, sittliche und ästhetische, Urtheil blenden und gefangen nehmen lässt. Das Komische, das dazu dienen soll, die Selbstaufhebung des Unlogischen zu versinnlichen, wird von der Verkehrtheit des Wollens ebenfalls in ausgiebigstem Maasse zu ihrem Dienste verwendet, indem dasselbe, als Witz, Ironie, Satire und Persiflage gegen das Schöne und Edle gekehrt, an allem das Endliche, Negative, relativ Unberechtigte aufspürt, und durch Verspottung des Unwesentlichen den Schein erweckt, als ob das Wesentliche damit getroffen wäre. So sucht das inhaltlich

Hässliche alles Schöne herabzuwürdigen und den Glauben an jeden idealen Gehalt im ästhetischen Schein zu erschüttern, um für sich selbst den Platz frei zu machen. Mit cynischer Frivolität kehrt es aber das Komische auch gegen sich selbst und verspottet sich selbst in einer Weise, welche der Geistesfreiheit des echten Humors nahe zu kommen scheint, obwohl sie aus entgegengesetzter Gesinnung entspringt. Diese Aehnlichkeit wird noch dadurch gesteigert, dass die Ahnung von der eigenen Verkehrtheit und von der Unentrinnbarkeit des schlechten Endes in diese forcirte Lustigkeit hineinfällt und sie zum Galgenhumor potenzirt. Zwar kommt es dabei zu keiner echten Tragik, weil eben das Erhebende des Glaubens an den Triumph der logischen Idee im Untergange ihres Trägers fehlt; aber als Ersatz stellt sich der Ekel an sich selbst und dem ganzen Dasein ein, der wenigstens mit der negativen Seite des Tragischen, dem Gefühl der Weltüberwindung eine gewisse Verwandtschaft hat. Der Humor, der sich auf dem missbrauchten Komischen und dem Katzenjammer erhebt, ist so gebrochen in sich, wie das inhaltlich Hässliche es überhaupt ist, und er erhebt sich nur da zu einem gewissen Aufschwung, wo er das Rührende in der platten Trivialität und sentimentalen Dürftigkeit seiner Versöhnungsweise zu verhöhnen Gelegenheit findet.

So dringt das inhaltlich Hässliche selbst in die höchsten Modifikationen des Schönen ein, in denen es überwunden werden sollte und benutzt die Waffen für sich, die zu seiner Bekämpfung geschmiedet sind. Aber auch hiermit ist der Kampf nur auf eine höhere Stufe verlegt; das inhaltlich Hässliche, das so über das Schöne zu triumphiren gehofft hat, muss selbst in dieser seiner höchsten Gestalt es sich gefallen lassen, zum Mittel des charakteristisch Schönen und zu individuellen Faktoren des Gegenspiels im Ganzen des Kunstschönen herabgesetzt zu werden. Je vollendeter das inhaltlich Hässliche alle diese Mittel beherrscht, je blendender es dadurch für den ersten oberflächlichen Anblick und für das unerfahrene Urtheil wird, desto charakteristischer wird es in seiner Durchführung und desto deutlicher enthüllt es nach und nach das Wesen seiner Verkehrtheit, seine innere Hohlheit und seine sich selbst aufhebende Widerspruchsnatur, seinen Selbstbetrug, seine Verlogenheit und seinen unvermeidlichen Bankerott. Mit alledem vollzieht es das ästhetische Gericht an sich selbst, d. h. es wirkt objektiv komisch, tragisch und humoristisch auf den Zuschauer, während es sich einbildet, subjektiv komisch, tragisch und humoristisch zu sein; es lässt damit den Triumph des Logischen in der Selbstzerstörung seiner Verkehrtheit so deutlich hervorleuchten, dass den positiven individuellschönen Faktoren im Kunstwerk kaum noch ein namhafter Rest von Arbeit zu seiner Ueberwindung übrig bleibt. Hier tritt ein Punkt ein, wo der Kontrast besonders wirksam ist, einerseits, indem er auch dem blöden unerfahrenen Auge die Durchschauung des inhaltlich Hässlichen in seiner Verkehrtheit sehr erleichtert und andrerseits, indem er zu dem hier nur erst negativ versinnlichten Triumph der logischen Idee auch dessen positive Versinnlichung hinzufügt. Daraus erklärt es sich, dass verschiedene neuere Dichter es versucht haben, ihrem Helden einen inhaltlich hässlichen Genossen bei-

zugesellen, der doch in allen höchsten Modifikationen des Schönen spielt, während im Alterthum eben diese Modifikationen theilweise noch nicht so weit ausgebildet waren, um solche Gegenüberstellungen zu ermöglichen.

IV. Die Modifikationen des Schönen.

A. Die konfliktlosen Modifikationen.

1. Das Erhabene und Anmuthige im Allgemeinen.

a. Gleichgültigkeit der Quantität für die Vorstellung und Wichtigkeit derselben für's Gefühl.

Wir haben bisher bei der Betrachtung des Schönen auf die Quantität des ästhetischen Objekts keine besondre Rücksicht genommen, weder nach der Seite der extensiven Grösse, noch nach der Seite der intensiven Kraft. Selbst bei dem dynamisch Gefälligen war es nicht das Dynamische nach der Form seiner absoluten Intensität gewesen, womit wir es zu thun hatten, sondern die formbestimmenden Gesetze der dynamischen Idee, d. h. des idealen Inhalts der Kraft. In der That ist die absolute Grösse oder Mächtigkeit eines Objektes zunächst und unmittelbar genommen etwas ästhetisch Gleichgültiges. Die Helligkeit eines Lichtes, die scheinbare Grösse eines sichtbaren Gegenstandes und die Stärke eines Schalls nehmen im quadratischen Verhältniss der Entfernung des Zuschauers oder Zuhörers von der Licht- oder Schallquelle ab und es bedarf erst der hinzutretenden Reflexion, um den unmittelbaren Sinneseindruck nach Maassgabe der Entfernung zu berichtigen und auf die thatsächlich gegebene Quantität des Dinges an sich zu beziehen. Die unmittelbare ästhetische Auffassung hat es aber zunächst nur mit dem Sinnenschein, nicht mit der thatsächlichen Grösse und Stärke der demselben zu Grunde liegenden Dinge an sich zu thun, und da es die scheinbare Grösse und Intensität des ersteren beliebig durch Aenderung der Entfernung reguliren kann, so sinkt die absolute Quantität zu etwas Bedeutungslosem herab, wenigstens innerhalb der Grenzen, in denen sich die Möglichkeit dieser Regulirung bewegt. Ist mir der Petersdom in der Nähe zu kolossal, oder eine Militärmusik zu intensiv, so brauche ich nur mich von denselben zu entfernen bis zu dem Punkte, wo der ästhetische Schein die mir zusagende Extension oder Intensität hat; alsdann hindert mich nichts mehr, beide Arten von Wahrnehmungsschein so aufzufassen, als ob sie von einem näher liegenden, aber kleineren Gebäude oder von einem näheren aber schwächer besetzten Orchester herrührten, und mich ganz in die Betrachtung ihrer Formverhältnisse ohne Rücksicht auf deren absolute Quantität zu versenken.

Diese ästhetische Gleichgültigkeit der Quantität hat ein Ende, sobald wir über den ersten unmittelbaren Eindruck hinausgehen und die von dem ästhetischen Schein im Beschauer oder Hörer erregten ästhetischen Scheingefühle in Betracht ziehen. Für die Auffassung

der reinen Formverhältnisse eines Musikstücks muss eine Spieluhr ganz dasselbe leisten, wie ein Orchester von 120 Musikern, und ein Modell des Petersdomes in nächster Nähe mit einem Auge besehen ganz dasselbe wie der Petersdom selbst. Wenn die ästhetische Gesammtwirkung trotzdem ganz verschieden ist, so kann das nur daran liegen, dass die Wahrnehmung sich über die absolute Grösse und Intensität des Objekts unwillkürlich mit Rechenschaft giebt, und dass das absolut grössere oder stärkere Objekt ganz unabhängig von den Formverhältnissen seiner Glieder und Theile untereinander verschiedene ästhetische Scheingefühle auslöst wie das kleinere und schwächere Objekt. Diess ist auch ganz natürlich, weil die ästhetischen Scheingefühle des unbetheiligten Zuschauers bedingt sind durch die realen Gefühle, welche eine Realität von gleicher Grösse und Stärke auf den praktisch Betheiligten hervorbringt. Eine Militärmusik muss rauschend und stark sein, um weithin zu schallen und einem grossen Truppenkörper den Takt anzugeben, was eine Spieluhr nicht könnte; der Dom des Papstes muss gross und geräumig sein, um bei dem vom Papste celebrirten Hochamt den aus der ganzen Welt herbeigeströmten Gläubigen Zutritt und Unterkunft zu gewähren. Wenn eine müde Truppe die Klänge der Militärmusik hört, so wird sie gleichsam elektrisirt und marschirt mit frischer Kraft weiter; wenn die Vertreter der Christenheit aus allen Landen am Osterfeste im Petersdom zusammentreffen, so fühlen sie sich von der Grösse des Bauwerks zu einer grossen solidarischen Glaubensgenossenschaft zusammengeschlossen. Die ästhetischen Scheingefühle haben diese realen Gefühle der Betheiligten und an der absoluten Quantität praktisch Interessirten im interesselosen Gefühlsabbild der unbetheiligten ästhetischen Auffassung widerzuspiegeln, und so kommt durch die ästhetischen Scheingefühle die Beziehung auf die absolute Quantität als ein ästhetisch bedeutsamer Faktor in den ästhetischen Schein hinein.

Alle organischen Individuen und alle Funktionen derselben gehören irgend welchen Gattungen und Arten an und fallen insofern unter das gattungsmässig Schöne und dessen ästhetische Anforderungen, d. h. unter den Anspruch auf normale Grösse der Abmessungen und normale Intensität der Funktionen. Alles Uebermässige und Untermässige ist aus dem Gesichtspunkt des Gattungsmässigen hässlich, weil es abnorm ist; das Uebergrosse und Ueberkleine, das Riesenhafte und Zwerghafte, das Kolossale und Winzige, das Athletische und Schwächliche sind zunächst hässlich und es bedarf einer ästhetischen Rechtfertigung und Ueberwindung dieser Hässlichkeit, um sie annehmbar zu machen. Eine solche Ueberwindung liegt aber unter andern in den ästhetischen Scheingefühlen, welche durch dieselben hervorgerufen werden, und durch welche sie in bestimmte Kategorien des charakteristisch Schönen erhoben werden.

Die Abnormität nach der Seite des Uebermässigen wirkt in den praktisch Betheiligten, welche mit ihm in Berührung kommen, eine Depression des Selbstgefühls, die Abnormität nach der Seite des Untermässigen eine Erhebung desselben; das erstere erscheint als gefährlicher Gegner und Nebenbuhler im Kampf ums Dasein, gegen

welchen das eigne Interesse schwer oder gar nicht zu wahren ist, das letztere gleich ungefährlich als Konkurrent wie als Gegner. Gegen das erstere hat man sich doppelt zu waffnen mit Muth und Wehr, wenn man nicht das Ausweichen vorzieht; dem letzteren kann man von der eignen Kraft noch etwas abgeben und behält doch noch genug zur Selbstbehauptung übrig. Gegen das Uebermässige bedarf man des Schutzes, dem Untermässigen kann man ohne Schaden den Schutz und die Förderung angedeihen lassen, die es aus eigener Kraft nicht erschwingen kann. Das Uebermächtige stützt sich auf seine Selbstständigkeit und seine wirkliche oder vermeintliche eigne Kraft zur Selbstbehauptung; es nimmt den Kampf gegen den etwaigen Widerstand der Umgebung auf und setzt sich gegen denselben durch, oder geht tragisch in ihm zu Grunde. Sein Wahlspruch ist: *oderint dum metuant.* Das Untermächtige hingegen kann sich nicht durch seine eigne Kraft im Kampf um's Dasein behaupten, sondern nur durch seine Angepasstheit an die Lebensbedingungen der Umgebung und durch sein Entgegenkommen gegen die socialen Bedürfnisse und Neigungen der Mitlebenden, durch welche es deren Feindschaft und missgünstige Nebenbuhlerschaft entwaffnet und sich zum beliebten und gesuchten Glied in der Wesenskette macht. Das Uebermächtige erweckt in dem Betheiligten Scheu, Furcht, Angst, Neigung zur Flucht, oder auch trotzigen Kampfesmuth ungeachtet der schlechten Chancen; das Ohnmächtige erweckt Mitleid, Herablassung, Grossmuth, Gönnerschaft.*)

Offenbar ist das Entscheidende für die Erregung dieser realen Gefühle nicht die extensive Grösse des Objekts sondern seine Kraft, und die Grösse gilt nur als eines der Symptome der Kraft. Ein kraftloser Riese würde von niemand gefürchtet werden, er wäre nur doppelt bemitleidenswerth. Die übermächtige Kraft wird aber auch noch aus andern Symptomen als aus der Grösse erschlossen, z. B. aus dem athletischen Körperbau oder der übermässigen Stärke der Stimme. Andrerseits kann die physische Kraft ersetzt werden durch moralische Kraft, Entschlossenheit, Muth, Tapferkeit, Ausdauer, oder durch überlegene Bewaffnung (Gebiss, Krallen, Giftzähne, Hinterlader); auch diese Eigenschaften können also furchterregend wirken, ebenso wie die Schutzlosigkeit, welche in ihrem Mangel liegt, mitleidige Grossmuth erwecken kann.

b. Das Erhabene im weiteren Sinne.

Die Furcht braucht nicht eine aktuelle vor unmittelbarer Bedrohung zu sein, sie kann sich auch auf eine bloss mögliche, bedingungsweise eintretende Gefahr beziehen; so erscheint der Riese furchtbar, auch wenn er friedlich gestimmt ist, durch die Reflexion auf seine Furchtbarkeit für den Fall seiner Feindseligkeit. Die Furcht

---

*) Wenn mein Hund einen grösseren daherkommen sieht, so knurrt und bellt er trotzig herausfordernd, um sich selbst Muth zu machen, bis der grössere ihm so nahe kommt, dass er es vorzieht, wegzulaufen; wenn er einen kleineren daherkommen sieht, so winselt er in vergnüglicher Ungeduld, und sucht herablassend und gönnerhaft mit ihm zu spielen.

kann sich auf Individuen derselben Gattungen oder anderer Gattungen beziehen, sofern dieselben dem Betheiligten entweder als Feinde oder als Konkurrenten um wichtige Güter entgegenzutreten vermögen, sie kann sich aber auch auf unorganische Naturmächte beziehen, welche die Existenz des Betheiligten oder seiner Güter unter Umständen bedrohen können, z. B. Erdbeben, Bergstürze, Vulkane, Stürme, Brände, Ueberschwemmungen, bewegte See u. s. w. In allen diesen Fällen ist die Furcht vor den eventuellen Gefahren nur Mittel zum Innewerden der eigenen relativen Ohnmacht und der damit verknüpften Depression des Selbstgefühls; erst die letztere und die in ihr liegende Unlust ist das, worauf es ankommt, nicht die Furcht, durch welche sie vermittelt wird. Wo also z. B. die Ueberlegenheit des Objekts gross genug ist, um durch den Kontrast seiner Kraft mit derjenigen des Subjekts dem letzteren seine relative Ohnmacht anschaulich zu machen, da bedarf es nicht erst der Furcht, um die Depression des Selbstgefühls zu vermitteln. Es kommt dann allerdings in weit höherem Grade auf die Stimmung des Subjekts und auf seine Neigung zur Reflexion über den Kontrast an, und das Zustandekommen der Depression des Selbstgefühls wird weit unsicherer, als wenn die Furcht als Mittelglied eintritt. So werden z. B. viele einen kolossalen Berg oder ein mächtiges Bauwerk betrachten, ohne ihr Selbstgefühl durch den Kontrast der eignen Kraft zu denjenigen Kräften, welche beide zu Stande gebracht haben, deprimirt zu fühlen; wer aber diese Reflexion anstellt, wird die Depression empfinden, auch ohne an die Gefahr des Einsturzes der beiden zu denken. Alle diese Gefühle können bei dem unbetheiligten Zuschauer durch den ästhetischen Schein des Gegenstandes auch als ästhetische Scheingefühle geweckt werden.

Die mitleidig-grossmüthige Herablassung und Gönnerschaft mag als Scheingefühl überwiegend angenehm sein, weil sie es schon als reales Gefühl ist; aber die Depression des Selbstgefühls, mag sie nun durch Scheu, Furcht und Angst oder durch den blossen Vergleich und Kontrast vermittelt sein, kann nichts anders als Unlust sein. Allerdings ist der Unlustcharakter des Gefühls gedämpft durch seine ästhetische Scheinhaftigkeit und seine Beziehung auf einen unrealen Schein, der selbst dann unreal ist, wenn er von einer Wirklichkeit erst durch den Beschauer abstrahirt wird; denn der ästhetische Schein kann uns weder als Gegner noch als Konkurrent gefährlich werden, und selbst wo die Gefahr der realen Situation hinter dem von ihr abstrahirten ästhetischen Schein steckt, muss sie sammt der realen Furcht vor derselben vergessen sein, um der ästhetischen Auffassung und der ästhetischen Scheinfurcht Raum zu geben. Aber dafür fällt auch die Erhebung zu trotzigem Widerstande oder die Hoffnung auf Rettung durch Flucht als gegenstandslos hinweg, welche bei dem realen Gefühl ein Gegengewicht gegen die reale Depression des Selbstgefühls bietet. Das Untermächtige schmeichelt sich beim ästhetischen Beschauer ein, indem es als hilfsbedürftiges an seine Gönnerschaft und Grossmuth appellirt, und dieser pflegt eine Protektion durch Scheingefühle selten zu verweigern, die ihm ja gar nichts kostet und seinem Selbstgefühl eine unmittelbare ästhetische Scheinerhebung gewährt. Das Uebermächtige dagegen er-

trotzt sich vom Beschauer eine Anerkennung seiner Ueberlegenheit, die diesem immerhin etwas kostet, nämlich eine wenn auch nur scheinbare Depression seines Selbstgefühls. Das erstere wirkt gewinnend, das letztere imponirend; das Gewinnende aber erweckt ein reaktives Lustgefühl, das Imponirende ein reaktives Unlustgefühl. Bleiben wir bei den reaktiven Scheingefühlen stehen, so erklärt sich zwar, wie das gewinnende Untermächtige einen positiven ästhetischen Werth erlangen kann, aber die ästhetische Bedeutung des imposanten Uebermächtigen erscheint aus diesem Gesichtspunkt rein negativ, während dieselbe erfahrungsmässig ebenfalls positiv ist, ja sogar von viel stärkerer Positivität als die des gewinnenden Untermächtigen. Die Uebereinstimmung mit der Erfahrung tritt erst dann ein, wenn wir zu den reaktiven ästhetischen Scheingefühlen auch noch die sympathischen hinzunehmen.

Wenn ich mit einem realen Uebermächtigen zu thun habe, das mich direkt oder indirekt bedroht oder gefährdet, so ist es psychologisch unmöglich, dass neben den reaktiven Gefühlen auch reale sympathische Gefühle auftauchen, weil beide sich widersprechen; wenn ich dagegen die Realität als ästhetischen Schein auffasse und von ihrer Realität abstrahire, wenn ich die Gefahr, in der ich schwebe, über der ästhetischen Betrachtung dieses Scheins momentan vergesse, oder wenn ich es mit einem ästhetischen Schein ohne Realität zu thun habe, der mich gar nicht gefährden kann, so sind es nur konditionale reaktive Scheingefühle, welche in mir erregt werden, und mit diesen können sympathische Scheingefühle zusammenbestehen, ohne sich zu widersprechen. Je konditional furchtbarer ein Recke im ästhetischen Schein eines Kunstwerks dargestellt ist, desto lebhafter muss der Beschauer mit ihm sympathisiren und sein kraftstrotzendes Selbstgefühl mitgeniessen; je erschütternder die Gewalt eines grossartigen Naturereignisses dem selbstvergessenen Zuschauer auf die Seele fällt, desto inniger wird er mit der sich offenbarenden Naturkraft sympathisiren.

Wir haben im ersten Kapitel gesehen, dass es im Wesen der ästhetischen Auffassung liegt, die durch das Objekt erregten ästhetischen Scheingefühle (sowohl unmittelbar die sympathischen als auch mittelbar die reaktiven) in den ästhetischen Schein hinauszuprojiciren und das Ich im Objekt aufgehen zu lassen, und dass diese Identifikation des Subjekts mit dem Objekt die sympathischen Scheingefühle um vieles intensiver und lebhafter macht. Wir haben deshalb nicht nöthig, hier noch besonders darauf einzugehen und können uns mit dem Hinweis darauf begnügen, dass auch den Naturkräften durch die ästhetische Auffassung Leben, Individualität und Gefühl in einem Maasse geliehen wird, wie es ihnen thatsächlich nicht zukommt. Insofern nun das Objekt ein übermächtiges, imposantes ist, wirkt die Identifikation des Subjekts mit demselben als eine das Subjekt über sein reales Kraftniveau ästhetisch hinaushebende, und führt es zum ästhetischen Geniessen einer Scheinkraft, die thatsächlich nicht die seine ist, aber momentan wie die seinige von ihm empfunden wird. So wird das Uebermächtige, das im ersten Moment der ästhetischen Auffassung nur ein Imponirendes war, im zweiten Moment der ästhe-

tischen Auffassung zu einem Erhebenden, d. h. das Subjekt über sich selbst Hinaushebenden; der scheinbaren Depression des Selbstgefühls im ersten Moment folgt eine scheinbare Erhöhung desselben im zweiten. Die Lust dieser Erhöhung des Selbstgefühls überwiegt bei weitem die Unlust der anfänglichen Depression, weil mit der vollzogenen Identifikation von Subjekt und Objekt die Depression verschwindet und die Erhebung allein übrig bleibt; die Depression ist also nur der Ausgangspunkt dieses ästhetischen Processes, der sofort zur Ueberwindung der Unlust führt. Als ganz allein bestehende ist die Unlust der Depression wirklich nur einen Augenblick im Bewusstsein; aber da ihre Ueberwindung keine augenblickliche ist, sondern eine gewisse Zeit beansprucht, so besteht sie auch in dieser Zeit mit abnehmender Stärke fort, indem sie mehr und mehr von der stetig anwachsenden Lust der Erhebung überwunden wird. Erst mit vollzogener Identifikation ist dieser Process auf seinem Höhenpunkt angelangt, auf welchem die Unlust der Depression gleich Null, und die Lust der Erhebung zum Maximum geworden ist; so wie aber dieses Lustgefühl ermüdet, springt sofort wieder das Bewusstsein der Nichtidentität von Subjekt und Objekt hervor und mit ihm von Neuem die Unlust der Depression, nun aber schon gebrochen durch die Erfahrung, dass sie bereits einmal ihre Unstichhaltigkeit und ihre Prädestination zum Aufgehobenwerden erwiesen hat.

Die Depression des ersten Moments hängt nur von der Uebermächtigkeit des Objekts ab, sei es dass dieselbe das Subjekt konditional bedroht, sei es dass sie seine Eigenkraft durch den blossen Kontrast als untermächtig erscheinen lässt; jedenfalls ist sie unabhängig davon, ob das Objekt ästhetisch positiv, oder negativ, oder indifferent ist und wirkt. Die Erhebung des zweiten Moments dagegen hängt nicht bloss von der Uebermächtigkeit allein ab, sondern auch wesentlich davon, dass eine Scheinidentifikation von Subjekt und Objekt zu Stande kommt, und diese ist wieder dadurch bedingt, dass das Objekt ästhetisch positiv ist und als solches vom Subjekt empfunden wird; denn ein ästhetisch negatives oder indifferentes Objekt wird das Subjekt seinen Unterschied von ihm niemals vergessen lassen, sondern im ersteren Falle sogar durch Abstossung recht zum Bewusstsein bringen. Das Uebermächtige wirkt also imponirend bloss durch seine sinnlich scheinhafte Uebermacht, gleichviel ob es sonst schön, hässlich oder unschön ist; das Imponirende wirkt aber erhebend nur unter der Bedingung, dass es weder unästhetisch hässlich, noch unschön, sondern schön ist und als schöner Schein das Subjekt in sich aufsaugt. Das rohe, brutale, plumpe, ungeschlachte, monströse, gemeine, widrige oder gar abscheuliche Uebermächtige kann wohl imponirend, aber als hässlich Imposantes nicht erhebend wirken; dagegen wirkt das seiner selbst mächtige, wohlgebildete, edle, grossartige, würdige und majestätische Uebermächtige imponirend und erhebend zugleich. Was erhebend wirkt, können wir erhaben im weiteren Sinne des Worts nennen und demgemäss das Erhabene definiren als das schöne Imposante oder das imposant Schöne, wobei imposant das Uebermächtige von imponirender Wirkung bedeutet.

c. Das Anmuthige.

Werfen wir nun einen Blick auf das gewinnende Untermächtige, so bedarf es hier zwar keiner Ueberwindung einer Depression des Selbstgefühls, wohl aber bedarf es einer bestimmten Beschaffenheit des Objekts, damit nicht Mitleid und grossmüthige Gönnerschaft durch eine Verachtung aufgewogen oder gar überwogen werde, welche es nicht der Mühe werth hält, sich zur Förderung des Schwachen herabzulassen und es statt dessen seinem hoffnungslosen Schicksal überlässt. Das Ohnmächtige als solches hat kein Recht zu existiren, und es vollzieht sich an ihm nur die immanente Gerechtigkeit des logischen Processes, wenn es dem Untergang, den es verdient, auch verfällt; es muss ausser der negativen Eigenschaft der Unkräftigkeit auch noch positive Eigenschaften, die der Erhaltung werth sind, besitzen, wenn es dazu verlocken soll, seine Erhaltung zu fördern. Es muss nicht bloss mitleidswürdig sondern auch liebenswürdig sein, wenn es die Kräfte Anderer als Ersatz der ihm fehlenden eigenen Kräfte gewinnen will; um aber liebenswürdig zu sein, muss es positive Eigenschaften besitzen, die ihm trotz seiner Untermächtigkeit einen Werth verleihen. Das bloss Untermächtige ist in weit höherem Grade hässlich als das Uebermächtige, weil ein Uebermaass von Schwäche weit mehr dem Lebenszweck zuwiderläuft als ein gleiches Uebermaass von Kraft; es bedarf deshalb auch in weit höherem Grade der formalen Schönheit als das Uebermächtige, um seiner Hässlichkeit aus dem Defekt der Kraft ein Gegengewicht zu bieten, und in seiner Schwäche und Kleinheit wenigstens niedlich zu sein. Diese formale Schönheit ist zugleich eine der Eigenschaften, in denen die Liebenswürdigkeit zu suchen ist, und zwar eine, die nicht ganz fehlen darf, wenngleich sie in der Wirklichkeit keineswegs der wichtigste Bestandtheil der Liebenswürdigkeit ist. Wenn aber in der Wirklichkeit die Schönheit des Untermächtigen nur als Moment seiner Liebenswürdigkeit praktisch in Betracht kommt, so hat dieselbe im ästhetischen Schein ausser dieser indirekten Bedeutung noch eine direkte, und nur insoweit wirkt die Unentbehrlichkeit der Liebenswürdigkeit für das Untermächtige auf die unmittelbar geforderte Schönheit desselben zurück, als diejenige Art der Schönheit hier auch in ästhetischer Hinsicht den Vorzug erhält, welche als Ausdruck oder Symptom der Liebenswürdigkeit ihres Besitzers gilt.

Indem das Untermächtige der Kraft ermangelt, welche bei thierischen Organismen wesentlich Muskelkraft ist, muss die Masse und das Gewicht seiner Muskeln geringer sein als bei einem Individuum von normaler Kraft; ist alsdann die organische Korrelation gewahrt, so müssen auch die Knochen, die dem Muskelsystem die Ansatzpunkte bieten, entsprechend schwächer gebildet sein. Damit sinkt aber das gesammte Körpergewicht bei gleicher Körpergrösse, und dadurch verringert sich die Last, welche vom Muskelsystem bewegt werden muss. Indem so das Untermächtige schlanker und leichter ist als das Normale, gewinnt es in Bezug auf die Bewegungen des eigenen Körpers sogar einen gewissen Vorsprung; es entfaltet grössere Flinkheit,

Schnelligkeit, Beweglichkeit, Agilität, Biegsamkeit, Gelenkigkeit, Leichtigkeit und Gewandtheit als das Uebermächtige, das stets in Gefahr schwebt, plump und schwerfällig zu werden. Dieser Unterschied tritt noch schärfer hervor, wenn auch die Körperhöhe zugleich abnimmt, weil dann das Gewicht des Körpers proportional der dritten Potenz der linearen Grösse sinkt, während die Muskelkraft nur proportional der zweiten Potenz der linearen Grösse abnimmt. Das untermässige Untermächtige kann in seiner Haltung und seinen Bewegungen viel graziöser sein als das übermässige Uebermächtige; diese Bewegungsgrazie ist schon wieder ein wesentlicher Bestandtheil derjenigen Schönheit, welche zur Liebenswürdigkeit gehört. Das Untermässige, das nicht nur formale Schönheit der Verhältnisse sondern auch Bewegungsgrazie in hervorstehendem Maasse entwickelt, ist nicht mehr bloss niedlich, sondern schon zierlich zu nennen.

Ueber diese Eigenschaften des bloss lebendig Schönen hinaus ruht nun aber die Liebenswürdigkeit auf seelischen Eigenschaften des Charakters und Gemüths, welche ihren physiognomisch mimischen Ausdruck finden. Es ist hier nicht von derjenigen Liebe die Rede, welche durch das imponirende Uebermächtige in Schutz und Anlehnung suchenden Seelen geweckt wird, sondern von derjenigen Liebe, welche in selbstständigen, d. h. eine zur Selbstbehauptung genügende Kraft besitzenden Individuen durch die Begegnung mit schwächeren, schutzbedürftigen geweckt wird. Da scheint denn die wichtigste seelische Eigenschaft die Fähigkeit und Willigkeit zur Anpassung und Anbequemung, die Bereitschaft zur Unterordnung des eignen Willens unter denjenigen des Beschützers, die opferwillige Hingebung an den befreundeten Starken und die freudige Dankbarkeit, welche sich bemüht, die empfangene Lebensförderung durch Erheiterung und Verschönerung des Lebens und Eingehen auf alle Wünsche des Gebieters zu vergelten. Die Gesammtheit der Symptome der körperlichen Erscheinung und des Stimmgebrauchs, welche diese seelischen Dispositionen zum unwillkürlichen aber instinktiv verständlichen Ausdruck bringen, heisst seelische Anmuth; ihr Gipfel ist die Holdseligkeit oder die Einheit der auf den Andern gerichteten Huld und der in sich beruhenden Seligkeit oder idealen Heiterkeit des Gemüths. Insofern diese Liebenswürdigkeit und Holdseligkeit nur auf Grundlage einer wesentlich ungetrübten individuellen Harmonie der Triebe, Vermögen und Neigungen zu Stande kommen kann, und letztere mit dem Ausdruck „schöne Seele“ bezeichnet wird, kann man wohl auch sagen, dass seelische Anmuth in höheren Graden das Vorhandensein einer „schönen Seele“ voraussetzt; aber man darf nicht die Anmuth als Erscheinung der schönen Seele definiren, weil damit die passive Bedingung an Stelle der aktiven Ursache gesetzt würde.

Die seelische Anmuth und die körperliche Anmuth der Bewegungsgrazie kann man unter Anmuth im weiteren Sinne zusammenfassen, muss aber dessen eingedenk bleiben, dass beide verschiedenen Stufen des Schönen (dem individuell Schönen und dem lebendig Schönen) angehören. Die seelische Anmuth kann man eine geistige Schmiegsamkeit (des Gemüths und Charakters nennen), wie man die

Bewegungsgrazie als eine körperliche Schmiegsamkeit bezeichnen kann; wie aber die körperliche Schmiegsamkeit eine gewisse Schlankheit, Feinheit und Kleinheit der Glieder verlangt, so setzt die geistige Schmiegsamkeit irgend welche Schwäche und Hülfsbedürftigkeit voraus, wenn sie nicht als widerspruchsvolles Verhalten abstossen soll (Herakles bei Omphale).

Die seelische Anmuth ist unbedingt das entscheidende Moment in der Liebenswürdigkeit; sie kann auch bei gänzlichem Mangel formaler Schönheit die mächtigste Liebe erregen, während die grösste formale Schönheit ohne sie zwar im ersten Augenblick frappirt, dann aber je länger desto erkältender wirkt. Aller Liebreiz von allgemeingültiger Bedeutung ruht auf seelischer Anmuth; die sanfte träumerische Melancholie gehört nur in dem Maasse dazu, als sie in Anmuth getaucht, d. h. als Gegengewicht und seelische Vertiefung in der idealen Heiterkeit aufgehoben ist, und die Schalkhaftigkeit, das neckische Fliehen und Sichfindenlassen nur in dem Maasse, als es ein anmuthiges Spiel bleibt. Alle Anmuth bleibt nur insoweit wahre Anmuth, als sie ungesucht, unwillkürlich und spontan hervortritt; die absichtliche Nachahmung der Anmuth hört um so mehr auf, es zu sein, je berechnender und raffinirter es dabei auf den Effekt angelegt ist. Wie die bewusste, gesuchte Bewegungsgrazie in gezierte Affektation und Geckenhaftigkeit, so schlägt die gesuchte seelische Anmuth in Koketterie um, die nur insoweit überhaupt erträglich bleibt, als sie unvollständig ist, d. h. als ein von der Absicht und Berechnung noch unzerfressener Rest unbewusster seelischer Anmuth ihr zu Grunde liegt. Wie alle Anmuth unwillkürliche Aeusserung der liebenswürdigen Seelenregungen sein muss, so ist alles Unwillkürliche oder Naive schon um seiner Naivität willen mehr oder weniger anmuthig.

Alles hier über Liebenswürdigkeit Gesagte hat eine ganz allgemeine Geltung und ist nicht bloss auf das Gebiet der geschlechtlichen Liebe beschränkt, wenngleich es auch hier die Hauptsache an der Liebenswürdigkeit des „schwachen Geschlechts" ausmacht, das nur um seiner Anmuth willen das „schöne Geschlecht" heisst. Es gilt in besonderem Grade von dem Verhältniss Erwachsener zu Kindern, und um so mehr, je kleiner, je ohnmächtiger und je naiver die Kinder noch sind; es gilt aber auch von dem Verhältniss zwischen Menschen und kleinen Thieren (z. B. zahmen, kleinen Vögeln), insbesondre jungen Thieren und deren naiv-zutraulichem, zierlich einschmeichelndem Benehmen; es gilt endlich von dem Verhältniss grösserer und stärkerer Thiere zu kleinen schwachen, oder erwachsener Thiere zu hülflosen Jungen derselben Art oder auch fremder Arten und Ordnungen. Selbst die Raubthiernatur der Katze verleugnet sich bisweilen gegenüber jungen Ratten, Mäusen und Kaninchen, so dass sie die Stelle der Pflegemutter an denselben vertritt, und einen kleinen unflüggen Vogel braucht man nur in's Gesträuch zu setzen, damit Vögel der verschiedensten Arten herbeikommen und dem piependen Futter zutragen.

Die Liebenswürdigkeit ist nicht nur eine Eigenschaft lebender Wesen, denn die Liebe erstreckt sich auch auf leblose Dinge, und auch da sind es dieselben Eigenschaften, welche Zuneigung und An-

hänglichkeit erwecken: Hingebung und Heiterkeit, oder Anpassungsbereitschaft und Behaglichkeit. So ist z. B. eine Gegend anmuthig oder lieblich, wenn sie den Bedürfnissen des Menschen entgegenkommt und Befriedigung gewährt und dabei Frieden und Heiterkeit zu athmen scheint; die grossartige, unwirthliche Gebirgslandschaft und die schaurige, unfruchtbare Einöde können nur beschränkten Berufsarten zur Heimath dienen, während sich die übrigen Menschen nicht heimisch in ihnen fühlen können. Ein sanft gewellter Boden, der die Spuren menschlicher Bebauung zeigt, eine fruchtbare Vertheilung der Wasserläufe, eine allen Bedürfnissen Rechnung tragende Abwechselung von Feld, Wiese, Wald und Garten, ein weder wolkenloser noch ganz bedeckter Himmel, der weder Sonnenbrand fürchten und Regen vermissen, noch die nöthige Licht- und Wärmestrahlung entbehren lässt, ein wechselvolles Spiel von Licht und Schatten, wie es durchbrochenem leichtem Gewölk entspricht, das alles ist es was eine Landschaft anmuthig erscheinen lässt. Das Entgegenkommende, Schmiegsame, Sanfte der landschaftlichen Natur ist dabei noch objektiv, das Heitere, Behagliche, Friedliche derselben ist dagegen bereits subjektive Hineintragung, deren relative Berechtigung oben besprochen wurde. Eine solche liebliche Landschaft oder ihre besonderen Theile kann man nur anmuthig, nicht graziös nennen, weil es bloss die seelische Anmuth, nicht die Bewegungsgrazie ist, wodurch sie ästhetisch anspricht.

Die Hineintragung spielt grade bei dem Anmuthigen eine grosse Rolle, sowohl bei der seelischen Anmuth als auch bei ber Bewegungsgrazie. Die Dichter schreiben der Lotosblume sanften träumerischen Frieden, ahnungsvolles Sehnen und hingebende Erwartung, dem Vergissmeinnicht Bescheidenheit, dem Veilchen Demuth zu, und die anmuthige Lieblichkeit der Blumenwelt beruht, soweit sie seelischer Art ist, wesentlich auf solchen Hineintragungen. Wir finden aber auch Bewegungsgrazie in dem Schwanken der Zweige im Winde, zumal wenn es die Zweige eines zierlichen schlanken Baumes, wie der Akazie, Weide oder Birke sind, in dem Wogen eines Kornfelds, in dem Hüpfen des Wasserfalls oder Springbrunnens, ja sogar in dem geschlängelten Bach des Thales, dessen Windungen wir wie einen silbernen Faden vom Berge aus mit dem Blick verfolgen. Und doch ist das Schwanken der Zweige im Winde keine lebendige Bewegung sondern eine rein passive Funktion, die aus der zeitlich ungleichen Stärke des Windes und der Elasticität der Zweige, Zweigchen und Blattstiele entspringt, kann also auf das Prädikat aktiver Zweckmässigkeit rein objektiv genommen gar keinen Anspruch machen. Dasselbe gilt für die übrigen Beispiele, und der geschlängelte Bach ist sogar, als Gesammtform betrachtet, nicht einmal mehr etwas Bewegtes, sondern eine ruhende Form, innerhalb deren der Stoff sich bewegt, so dass der Begriff der Bewegung selbst erst von dem Stoff auf die Form übertragen werden muss, um die ruhende als bewegte anschauen zu können.

Alle Gefühle, welche als reale von der Wirklichkeit in Betheiligten erregt werden, können und müssen als ästhetische Scheingefühle vom ästhetischen Schein im unbetheiligten ästhetischen Subjekt erregt werden. Während aber die Wirklichkeit im Betheiligten die reaktiven

Gefühle so lebhaft erregt, dass für die sympathischen Gefühle kaum noch Raum übrig bleibt, gestattet der ästhetische Schein, die sympathischen Scheingefühle mit den reaktiven bis zu einem gewissen Grade zu vereinigen. Der Wirklichkeit gegenüber findet wohl das Mitleid mit der Schwäche als sympathischer Ausgangspunkt der Gefühlsbewegung Platz, aber es kann sich um so weniger behaupten, je mehr die Anmuth aus diesem Process als Resultat hervorspringt, will trotzdem der Betheiligte sich in die Gefühlsweise des ihm begegnenden Objekts sympathisch hineinfühlen, so muss er schon seine reaktive Stellung gegen dasselbe als Betheiligter vergessen, also von der Wirklichkeit abstrahiren, d. h. von der realistischen Auffassung zur ästhetischen hinübertreten. Erst die letztere ermöglicht ihm diejenige Selbstversetzung in's Objekt hinein, diejenige Identifikation von Subjekt und Objekt, in welcher er ganz in und mit dem Objekt fühlt.

Ist nun das Untermächtige nur ein relativ untermächtiges und nicht ein schlechthin ohnmächtiges, so kann der Mangel an Kraft sehr wohl durch einen Ueberschuss an Gewandtheit ersetzt und im Durchschnitt ausgeglichen werden; für gewisse Aufgaben des Lebens wird sogar ein Uebergewicht daraus erwachsen, während für andre der minder Starke im Nachtheil bleibt. In ähnlicher Weise wird ein Minus an unmittelbarer Selbstbehauptungskraft durch ein Plus an Liebenswürdigkeit ersetzt; denn die Liebenswürdigkeit ist auch eine Macht, indem sie die Kräfte Vieler in ihren Dienst stellt und die Feindseligkeit wie die Missgunst entwaffnet. Nur der rohen, brutalen Kraft gegenüber ist die seelische Anmuth machtlos; je selbstmächtiger aber die Kraft der Starken wird, desto mehr drängt sie sich danach, der Holdseligkeit dienend zu huldigen, desto mehr schämt sie sich der Schonungslosigkeit gegen die Schwäche. So wird die seelische Anmuth unter Umständen zu einer Macht, die über alle andern Mächte triumphirt, und wenn sie auch in vielen Lebenslagen das mangelnde Vermögen unmittelbarer Selbstbehauptung drückend empfinden muss, so vollzieht sich doch auch hier im Durchschnitt ein Ausgleich.

Damit hört aber auch die Möglichkeit der Herablassung auf: in der Huldigung vor der Holdseligkeit liegt vielmehr die Anerkennung, dass das Anmuthige in gewisser Hinsicht höher steht als das Anmuthlose und bestimmt ist, dasselbe hinan zu ziehen. So ist die ästhetische Selbstversetzung des Ich im Stande, in dem Anmuthigen eine Befriedigung andrer Art mitzugeniessen, zu fühlen, dass Geben (nämlich das Geben des reaktiven Liebesgefühls durch das Liebenswürdige) seliger ist als Nehmen, und noch dazu diese Ueberlegenheit wissend mitzufühlen, welche das rein Anmuthige nur bewusstlos ahnend besitzt. Neben diesem sympathischen Mitgenuss der inneren seligen Heiterkeit des Anmuthigen bleibt aber doch immer noch das reaktive Gefühl der grossmüthigen Gönnerschaft mit der Schwäche bestehen und beide ergänzen einander zu dem ästhetischen Gefühl des Anmuthigen.

d. Der Gegensatz des Erhabenen.

Hiermit wird es klar gelegt sein, dass das Erhabene in dem oben entwickelten weiteren Sinne des Worts und das Anmuthige als Einheit

des Graziösen und seelisch Anmuthigen Gegensatzbegriffe sind. Das Erhabene gehört dem Ernsten, das Anmuthige dem Heitern an; das eine stösst ab indem es sich isolirt, das andre zieht an indem es sich hingiebt, das eine deprimirt indem es imponirt, das andre erquickt indem es zur Herablassung einladet; das eine siegt durch seine Stärke und lässt den Ueberwundenen an seinem Siege theilnehmen, das andre verwandelt seine Niederlage in Sieg, indem es aus seiner Schwäche seine wahre Macht schöpft. Beide heben von entgegengesetzten Ausgangspunkten an und münden bei entgegengesetzten Resultaten. Dagegen verläuft der Process bei beiden nicht symmetrisch entgegengesetzt, weil die Verschiedenheit der psychologischen Bedingungen zu Modifikationen führt. —

Es bedarf kaum noch des Hinweises darauf, dass es nicht richtig sein kann, den Gegensatz des Erhabenen als das Reizende zu bestimmen. Unter dem Reizenden ist etwas zu verstehen, das energische reaktive Gefühle irgendwelcher Art auslöst; so verstanden fällt sowohl das Erhabene wie das Anmuthige theilweise unter diesen Begriff, nämlich sofern ersteres ein Furchtreizendes, letzteres ein Liebreizendes ist. Wir haben aber bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die Furchterregung wohl eines der Mittel zur Anerkennung der Ueberlegenheit und Uebermächtigkeit des Objekts, aber durchaus kein unentbehrliches und unersetzliches Mittel zu dieser Anerkennung und der auf ihr beruhenden Imposantheit ist. Ebenso haben wir gesehen, dass die Liebenswürdigkeit, die Lieblichkeit oder der Liebreiz nur die Grundlage der einen, allerdings wichtigeren Seite des Anmuthigen, nämlich des seelisch Anmuthigen ist, während die Bewegungsgrazie unmittelbar auf der aktiven Zweckmässigkeit beruht und nur mittelbar als körperliche Begleiterscheinung in den Dienst des seelisch Anmuthigen treten kann. Der Begriff des Reizenden wird also einerseits von den Begriffen des Erhabenen und Anmuthigen überragt; andrerseits ist er viel weiter als jene und umspannt z. B. die höheren Grade des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen, das individuell, idiosynkratisch und pathologisch zur Furcht und Liebe Reizende, das Widrige, Ekelhafte u. s. w. mit, was alles weder unter den Begriff des Erhabenen noch unter den des Anmuthigen fällt.

Es ist ein irreleitender Sprachgebrauch, wenn man mit dem Reizenden vorzugsweise das Liebreizende bezeichnet und dieses mit dem Anmuthigen identificirend dazu gelangt, es als Gegensatz des Erhabenen hinzustellen. Man übersieht dabei, dass selbst das seelisch Anmuthige nur auf dem Ausdruck einer ganz bestimmten Art von seelischer Liebenswürdigkeit beruht (Hingebung und Heiterkeit), und dass es noch eine Menge andrer Bestandtheile des Liebreizes giebt, welche als sinnliche oder als idiopathisch wirkende nicht unter den Begriff des Anmuthigen und damit ausserhalb des Gegensatzes zum Erhabenen fallen. Ueberhaupt haftet dem Reizenden allzusehr die Beziehung auf die sinnliche und geistige Realität an, als dass es zu einer ästhetischen Kategorie geeignet sein könnte; wenn man auch noch so sehr vor allem realen Interesse an der Realität des Reizenden warnt, so schleicht sich der Rückfall in ein solches durch die dem

Reizenden unwillkürlich anhaftende Bedeutung doch immer wieder ein und verfälscht den ästhetischen Charakter der Untersuchung. —

Ebensowenig wie das Reizende kann das Rührende als Gegensatz des Erhabenen gelten. Während das Reizende im ästhetischen Sinne ein Objekt ist, das ästhetische Scheingefühle von einer gewissen Energie oder intensiven Quantität auslöst, ist das Rührende ein Objekt, das ästhetische Scheingefühle von einer gewissen Qualität auslöst, nämlich von einer weichen, schmelzenden Beschaffenheit. Das Rührende von sehr geringem Intensitätsgrade ist noch nicht reizend zu nennen, oder wenn man doch von dem Rührungsreiz bei ihm sprechen will, so ist sein Reiz ein Minimum; das Rührende fällt aber um so entschiedener unter den Begriff des Reizenden, je energischer es zur Rührung reizt. Das Weiche hat seinen Gegensatz im Harten, das Schmelzende im Starren, das Süsse im Herben, das Milde im Strengen. Nun kann zwar das Erhabene hart, starr, herb und streng sein, aber es braucht diess nicht zu sein; insbesondre das geistig Erhabene kann diese Beschränkungen sehr wohl überwinden und grade darin seine Ueberlegenheit bekunden. Zur Erhabenheit eines Weltweisen wie Nathan gehört wesentlich die duldsame Milde, und die buddhistischen Heiligen predigen es laut und deutlich, dass intoleranter Fanatismus, Bekehrungswuth und inquisitorischer Grimm kein nothwendiges Zubehör religiöser Erhabenheit ist. Die Erhabenheit der sittlichen und religiösen Gesinnung bewährt sich am herrlichsten in der sanften Ergebenheit des Duldens und Liebens und in den Süssigkeiten der religiösen Ekstase und des Martyriums, und die pietistische Blut- und Wunden-Theologie eines Zinzendorf sucht den Gipfel der religiösen Erhabenheit grade in den schmelzenden Affekten. Auch auf dem Gebiet der patriotischen Gefühle giebt es eine erhabene Rührung, und in der Grossmuth begegnen wir einem Affekt, der ebensowohl rührend wie erhaben und beides in Einem ist. Das Rührende greift also ebenso wie das Reizende über das Erhabene über, wenngleich das Erhabene häufiger hart, starr, herb und streng, als weich, schmelzend, süss und milde sein wird. — Andrerseits giebt es vieles Anmuthige, das als solches im Gegensatz zum Erhabenen steht und doch nicht rührend wirkt, räumlich die seelenlose Grazie einerseits und die heitre und lustige seelische Anmuth andrerseits. Das Herbstrenge, Rührende und Lustigheitre bilden eine Eintheilung der ästhetischen Objekte nach ganz andren Gesichtspunkten als das Erhabene, einfach Schöne und Anmuthige. Beide Eintheilungsarten scheinen streckenweise parallel zu gehen, während sie in der Hauptsache sich durchschneiden und kreuzen. Beide haben eine unleugbare ästhetische Bedeutung, aber nur die erstere hat bisher zur Ausscheidung fester ästhetischer Kategorien geführt. Wer das Erhabene in dem extensiv Uebermässigen findet, der wird den Gegensatz desselben in dem extensiv Untermässigen, dem hübsch-Kleinen oder Niedlichen suchen müssen. Wer das Erhabene in dem Gewaltigen, im Sinne des mechanischen Moments der bewegten Masse findet, der wird dessen Gegensatz in der Kleinheit der bewegten Masse, in der Steigerung der Geschwindigkeit auf Kosten der Masse und in der erhöhten Leichtigkeit der Bewegung, d. h. im

Zierlichen suchen müssen. Aber wer diese Bestimmungen nur als untergeordnete Momente am Erhabenen kennen und dieses in der innerlichen Uebermacht der Intensität, nicht bloss der physischen, sondern auch der seelischen Kräfte, finden gelernt hat, der wird auch einen Gegensatz suchen müssen, der ebenso wie das Erhabene selbst in das seelische Gebiet eingreift. Das Untermächtige, das niedlich, d. h. trotz seiner Kleinheit und Schwäche wohlgebildet oder formalschön ist, kann darum noch der Anmuth in jedem Sinne entbehren; das Untermächtige, das nicht bloss niedlich sondern auch zierlich, d. h. graziös in seinen Bewegungen ist, kann darum immer noch der seelischen Anmuth gänzlich ermangeln. Erst dasjenige Anmuthige, das seelische Anmuth und Grazie in sich vereint, kann ein Gegensatz des geistig Erhabenen sein, kann dann aber auch als Anmuthiges charakteristisch schön sein bei einem Minimum von formaler (mathematischer und gattungsmässiger) Schönheit.

e. Das Erhabene im engeren, eminenten Sinne und seine ästhetische Gegensatzlosigkeit.

Nun ist aber der Begriff des Erhabenen mit der Definition, die wir für denselben im weiteren Sinne gefunden haben, keineswegs erschöpft. Im Gegentheil, viele Aesthetiker sprechen dem Kolossalen, Riesigen, Gewaltigen, Imposanten die Erhabenheit ab, so lange seine Uebermächtigkeit eine bloss relative, seine Ueberlegenheit eine noch der Schätzung und Bemessung unterworfene ist. Da indessen auch das Imposante von übersehbarer Ueberlegenheit thatsächlich schon erhebend wirkt, und der Process bei dieser erhebenden Wirkung wesentlich derselbe ist wie bei dem Imposanten von unübersehbarer, unabschätzbarer und darum absolut scheinender Ueberlegenheit, so habe ich zwischen einem Begriff des Erhabenen im weiteren Sinne und einem solchen im engeren Sinne unterscheiden zu sollen geglaubt. Das Erhabene im weiteren Sinne erreicht nämlich den Gipfel seiner imponirenden und erhebenden Wirkung da, wo die Ueberlegenheit seiner Macht und Kraft über diejenige des Beschauers zu gross wird, um noch durch die Anschauung messbar zu sein, d. h. unermesslich wird; die unermessliche Ueberlegenheit erscheint der Anschauung als eine unbedingte, absolute Ueberlegenheit, wenngleich das Denken immer noch ihrer Relativität sicher sein mag, und damit wird das Erhabene zum unermesslich Erhabenen oder zum Erhabenen im eminenten Sinne des Worts.

Während das Erhabene im weiteren Sinne des Worts an dem Anmuthigen seinen ästhetischen Gegensatz hat, fehlt dem Erhabenen im eminenten Sinne des Worts der entsprechende Gegensatz auf ästhetischem Gebiet. Dem unermesslich Uebermächtigen müsste das unermesslich Untermächtige gegenüberstehen; während aber ersteres Gegenstand der ästhetischen Auffassung ist, kann letzteres dies nicht sein und scheidet deshalb aus dem ästhetischen Gebiet aus. Der Gedanke kann organische Individuen von sinnlich unwahrnehmbarer Kleinheit und Schwäche percipiren; sobald man aber versucht, dieselben in den Kreis der Anschauung zu ziehen (z. B. durch das Mikroskop),

so empfängt man den ästhetischen Schein von Ungeheuern mit den riesigsten Kraftäusserungen, nicht mehr denjenigen von unermesslich kleinen und schwachen Wesen. Die Gedankenphantasie mag die Blüthenkelche mit unendlich kleinen und schwachen Geisterchen (Elfen, Wichtchen) bevölkern, aber sie muss dieselben ausdrücklich als unsichtbar klein und ihre Stimmchen als unhörbar fein vorstellen; sollen dieselben auch nur in den anschaulichen Phantasieschein der Dichtkunst Eingang finden, so muss ihnen die Fähigkeit beigelegt werden, eine menschenähnliche, zwar immer noch winzige aber doch sichtbare Gestalt anzunehmen. In dieser Metamorphose *ad hoc* mögen sie niedlich, zierlich, anmuthig u. s. w. vorgestellt werden, aber doch nur, weil sie in derselben eben n i c h t u n e r m e s s l i c h untermächtig, sondern nur relativ klein und schwach vorgestellt werden; sobald man von einer solchen Metamorphose *ad hoc* (d. h. für den Verkehr mit Menschen) abstrahirt und sie als unermesslich schwach und klein denkt, tritt auch ihre Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit wieder ein, durch welche sie ästhetisch unqualificirbar werden. Da sich nun in der neueren Aesthetik mit Recht die Ansicht mehr und mehr Bahn gebrochen hat, dass das Niedliche, Zierliche und Anmuthige der Gegensatz des Erhabenen sei, diese Behauptung aber auf das ästhetisch gegensatzlose Erhabene im eminenten Sinne keine Anwendung finden kann, so wird man darin einen Grund mehr sehen dürfen, die Bezeichnung des Erhabenen im weiteren Sinne auch dem ermesslich Imposanten nicht vorzuenthalten.

---

2. Das Erhabene und Anmuthige auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen.

a. Die niederen Konkretionsstufen.

Wir haben nunmehr unsern Blick darauf zu richten, wie das Erhabene (im weiteren wie im engeren Sinne) und daneben das Anmuthige sich auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen darstellt.

Auf der Vorstufe des s i n n l i c h A n g e n e h m e n stellt das Uebermächtige sich als hervorstechende Eindringlichkeit des sinnlichen Reizes dar; im Augenschein ist es das Strahlende, Blendende, Glänzende des Lichts und das Grelle, Glühende der Farbe, im Ohrenschein das Dröhnende, Schmetternde, Scharfe und Schneidende des Tons, was den Sinnen imponirt. Das Blendende entsteht durch starke Leuchtkraft der Lichtquellen und starkes Reflexions- und Dispersions-Vermögen der beleuchteten Flächen, das Glänzende durch Uebereinanderlagerung der Wahrnehmungsbilder der dispergirenden Oberfläche und des Spiegelbildes der Lichtquelle, das Grelle und Glühende durch starke Leuchtkraft, hohen Sättigungsgrad und möglichste Reinheit der Farben; das Dröhnende und Schmetternde des Tons entsteht durch das Durchschlagen der Zungen oder Lippenränder, wobei sich unvollkommene tiefere Töne auf den Grundton auflagern, das Scharfe und Durchdringende des Klanges durch Auflagern höherer, namentlich

ungrader Obertöne auf den Grundton und dessen niedere Obertöne. Wie das sinnlich Angenehme überhaupt ästhetisch werthlos ist, wofern es nicht zum Ausdruck eines inhaltlich Schönen dient, so auch das intensiv Reizende der Sinnesempfindungen; sofern letzteres aber als Ausdrucksmittel dient, ist es das Prächtige. Wie das Prächtige die minder brechbare Seite des Spektrums, oder die warmen Farben, bevorzugt, so das Anmuthige die stärker brechbare Seite des Spektrums oder die kalten Farben in hellen aber nicht zu grellen Tönen und in harmonischen, in sich befriedigten Zusammenstellungen. Das Anmuthige hat grelle Aufdringlichkeit und scharfe Kontraste ebenso zu vermeiden, wie alle Düsterkeit, damit der Eindruck einer in sich befriedigten, behaglichen Heiterkeit erzielt wird. Im Ohrenschein entspricht dem Erhabenen ein nachdrückliches Beharren der Eindrücke, das ihre Eindringlichkeit erhöht,*) dem Anmuthigen ein rascherer Wechsel, der auf Leichtigkeit der Bewegung und tändelnde Spielseligkeit deutet. Das Erhabene im eminenten Sinne findet im sinnlich Angenehmen keinen Platz.

Auf der Stufe des mathematisch Gefälligen kann von dem Erhabenen nur im uneigentlichen Sinne die Rede sein; denn alles was extensiv erhaben durch seine übermässige Grösse zu sein scheint, ist es doch thatsächlich nur durch unvermerkte Hineintragung des dynamisch Uebermächtigen. Der Thurm oder Berg erscheint durch seine Höhe nur darum erhaben, weil uns die Kraft imponirt, welche nöthig war, ihn aufzuthürmen oder aus der Ebene emporzuheben, die Meeresstille oder die Pause in einer rauschenden Musik nur insofern, als sie die Erwartung auf den neuen Ausbruch der momentan sich zurückhaltenden Kräfte rege macht. Die sogenannte Erhabenheit der Zeit, d. h. des Alters der Objekte, entspringt lediglich aus dem Gedanken, welch' eine Kraft der Selbstbehauptung in solchen Objekten (z. B. uralten Bäumen, Bauwerken, Bergen) stecken muss, dass sie durch so lange Zeiten dem Zahn der Zeit, d. h. den verschiedenen auf ihre Zerstörung hinarbeitenden Einflüssen Trotz zu bieten vermocht haben. Ueberall bei dem räumlich oder zeitlich Extensiven wird, falls es zum Eindruck der Erhabenheit kommt, entweder die positive, zur Erzeugung oder Selbstbehauptung erforderliche Kraft untergeschoben, oder aber die zur Negation, zur Aufhebung oder Ausfüllung der Extension erforderliche Kraft in Anschlag gebracht. Selbst die Vorstellung des unbegrenzten leeren Raumes erscheint nur dadurch erhaben, dass man daran denkt, wie alle erdenklichen Kräfte nicht ausreichen würden, ihn zu füllen, die Vorstellung der leeren Zeit nur durch Reflexion auf die Bewegung, die in ihrem Abfliessen liegt, und auf die Unerschöpflichkeit der Kraft, welche diese endlose Bewegung hervorzubringen scheint. Das Unendliche in Zeit und Raum existirt nicht für die Anschauung, sondern nur für die Reflexion, welche durch den unendlichen Progressus über das in der Anschauung Gegebene hinausführt; die Phantasie, welche gleich dem Gedanken über

*) Zu dem sinnlich Erhabensten und Prächtigsten im Ohrenschein gehört in Folge dessen der Orgelpunkt, an dessen Unerschütterlichkeit sich die wogenden Tonmassen brechen wie die Brandung am einsam emporragenden Felsen.

das in der Wahrnehmung Gegebene hinausschiesst, nimmt es nicht so genau mit dem Begriff der Unendlichkeit und verwechselt leicht sogar die Unermesslichkeit der gegebenen Extension mit ihrer Unendlichkeit. Sobald ihr das Augenmaass zum Messen des Wahrnehmungsscheins versagt, d. h. der Versuch zum fortgesetzten Auftragen des Maasses die Unzulänglichkeit dieser Methode des Messens deutlich macht,*) ist sie mit dem Urtheil der unermesslich überlegenen oder absolut überlegenen Grösse fertig, ohne die absolute oder unbedingte Ueberlegenheit von der unendlichen Ueberlegenheit zu unterscheiden. Daher kommt es, dass viele Aesthetiker die unendliche Ueberlegenheit als Bedingung der Erhabenheit für unerlässlich halten, obwohl die Erhabenheit im eminenten Sinne auch für denjenigen fortbesteht, der sich dessen bewusst ist, dass eine aktuelle Unendlichkeit im Reiche der Wirklichkeit ganz ebenso zu den logischen Unmöglichkeiten gehört wie im Reiche der Anschauung; denn die praktische Unermesslichkeit genügt vollständig für das Zustandekommen des eminent Erhabenen auch ohne Verwechselung derselben mit der Unendlichkeit.

So lange man von jeder Hineintragung des Dynamischen abstrahirt, ist die rein geometrische oder stereometrische Extension eine an und für sich ästhetisch gleichgültige Bestimmung, vorausgesetzt, dass die Bedingungen für unbehindert simultane und deutliche Wahrnehmung gegeben sind; die Verhältnisse der Formglieder, welche von der Grösse der Gesammtform unberührt bleiben, fallen allein ästhetisch in's Gewicht. Sowie man aber die mathematischen Formgebilde als träge Masse ansieht, deren Bewegung und Aufbau Kraft erforderte, so wie man weiterhin sie der Schwerkraft unterworfen denkt und die Kraft, welche sie bildete, als eine die Schwerkraft überwindende vorstellt, so erhält sofort die absolute Grösse der Gesammtform eine ästhetische Bedeutung. Als rein stereometrisches Gebilde ist der

*) Dieses Versagen des Augenmaasses wird befördert durch den Mangel übersichtlicher Gliederung der Form; deshalb erscheint die Ueberlegenheit eines relativ formlosen, also unschönen Gebildes leichter als unermesslich gross als die Ueberlegenheit eines schönen in sich wohlgegliederten Gebildes von gleicher Grösse. Deshalb wird der Eindruck der Erhabenheit durch Dunkelheit oder Dämmerung begünstigt, aber durch scharfe Beleuchtung, welche die vorhandenen Gliederungen deutlich hervortreten lässt, verringert. Deshalb erscheint z. B. der Petersdom viel weniger kolossal in seinen Abmessungen, als er wirklich ist, und deshalb gilt der Phantasie das Chaos vor der Schöpfung für erhabener als derselbe mit geordneten Massen gefüllte Weltraum nach derselben. Andrerseits darf die Verwischung der Gliederungen durch wirkliche Monotonie der Form oder durch Dunkelheit nicht so weit gehen, dass der Versuch der Ausmessung und die aus demselben erwachsende Ueberzeugung von der Unermesslichkeit beeinträchtigt wird; wenigstens leidet darunter ebenso der Eindruck der Erhabenheit wie unter dem Gegentheil, weil das monotone Objekt leicht kleiner erscheint als es ist. Ein gothischer Dom wirkt weit erhabener als eine ägyptische Pyramide von gleicher Grösse, weil der unendliche Reichthum der Gliederung am ersteren dessen kolossale Abmessungen erst percipirbar macht, die bei der letzteren viel zu gering geschätzt werden. Das Objekt muss ebensosehr zum Versuch der Grössenschätzung einladen und dieselbe zu erleichtern scheinen, als es schliesslich deren Zustandekommen vereiteln muss; der Eindruck der Erhabenheit wird da zum Maximum, wo beide entgegengesetzten Forderungen das glücklichste Kompromiss mit einander geschlossen haben. Diess alles aber gilt nur für dasjenige Erhabene, dessen Uebermächtigkeit aus der extensiven Grösse seiner Wirkungen erkannt wird.

endliche Kugelabschnitt, als welcher der Himmel sich der Wahrnehmung darstellt, nichts weniger als erhaben; es muss die Vorstellung hinzukommen, welche Kraft nöthig war, diesen grossen Raum zu überwölben, die Sterne an dem Himmelsgewölbe zu befestigen und zu bewegen u. s. w. Bei stereometrischen Formgebilden scheint es nun aber nahezu unmöglich, von der Schwerkraft zu abstrahiren, bei geometrischen Formgebilden nur insofern, als ihre Ebene nicht lothrecht steht oder von ihrer lothrechten Stellung abstrahirt wird. Bei den letzteren bleibt aber doch wieder die Bezugnahme auf die zur Entstehung der Form nothwendigen Bewegungen und Kraftäusserungen unaustilgbar und mit ihr der Unterschied des Weitausgreifenden, kühn Entfaltenden, mächtig Starren einerseits und des im engen Bezirk Spielenden, leicht Dahinfliessenden, tändelnd Abwechselnden. So erklärt sich der Gegensatz des grossartig Strengen und Anmuthigen in linearen Ornamenten, unorganischen Arabesken u. s. w., wobei immer die implicite Vorstellung von den zur Herstellung nöthigen Arm- und Handbewegungen ebenso wie das Gefühl der erleichterten Bewegung des die Umrisse verfolgenden Blickes unvermerkt mitsprechen. Auf alle Fälle ist die mathematische Extension eines der wichtigsten Symptome zur Erkennung des Vorhandenseins einer dynamischen Ueberlegenheit, und darum ein sehr werthvolles Mittel für das Zustandekommen des Eindrucks der Erhabenheit, wenn es auch irrthümlich ist, ein mathematisch oder extensiv Erhabenes als besondere Unterart im Erhabenen anzunehmen.

Erst auf der Stufe des dynamisch Gefälligen kann das Erhabene eine unmittelbare Aktualität gewinnen, während sowohl die Intensität des sinnlichen Empfindungseindrucks (Licht- Wärme- und Schallstärke) als auch die extensive Grösse der konkreten Erscheinungsform nur mittelbar auf das Zugrundeliegen und die Wirksamkeit eines dynamisch Erhabenen hindeuten können. Das dynamische Erhabene ist aber ausser aus der Extension auch aus den sonstigen Wirkungen zu erkennen, welche die Dinge auf einander hervorbringen, und zwar nicht nur aus der Hubhöhe und der Grösse der gehobenen oder bewegten Massen, sondern auch aus der Geschwindigkeit derselben, aus ihrem durch anderweitige Erfahrungen bekannten specifischen Gewicht, aus den Deformationen, welche die bewegte Masse auf eine ihr entgegentretende ausübt, z. B. der Zusammendrückung, Durchbohrung, Zertrümmerung u. s. w. Imposanter, als das mechanische Moment der mit gleichmässiger Geschwindigkeit sich fortbewegenden Masse, wirkt die stetige Beschleunigung der Geschwindigkeit, weil in ihr das fortdauernde Wirken der potentiellen Kraft und deren Umsatz in Aktualität zum Ausdruck gelangt. Dass die potentielle Kraft wegen der Unbestimmtheit ihrer Grösse mehr imponirt als die aktuelle, sieht man auch aus der imposanten Wirkung der gespannten Erwartung vor Ausbruch der Kraft (sowohl in der menschlichen Leidenschaft als auch in Naturereignissen). Dass die bloss potentielle Kraft zu imponirenden Wirkungen genügt, sieht man an der Erhabenheit des Gleichgewichts grosser Massen, da in ihm doch nur die Druckkräfte, d. h. die Beschleunigung der Schwere ohne mechanisches Bewegungsmoment,

betheiligt sind. Die Kräfte brauchen ferner nicht mechanischer Natur zu sein, sie können auch chemischer Art sein, wie z. B. die verzehrende Wirkung der Flamme auf brennbare Dinge. Auf der Stufe des dynamisch Gefälligen stellt demnach das Erhabene sich dar als das Naturerhabene mit Ausnahme der Organismen, oder als das unorganische Naturerhabene, wogegen das Anmuthige hier nur durch Hineintragungen aus dem lebendig Schönen eine Stätte findet. Die blinde, rohe, brutale Naturgewalt kündigt die Maasslosigkeit ihres dynamischen Dranges nicht selten dadurch an, dass sie jede ihr gesetzte äussere und innere Formschranke missachtet und sich über alle Grenzlinien der verschiedenen Formbildungsprincipien mit souveräner Willkür hinwegsetzt; in diesem Sinne kann die Formlosigkeit ebenso wie die extensive Maasslosigkeit zu einem Symptom der intensiven Maasslosigkeit, d. h. die Unschönheit und formale Hässlichkeit zum zweiten Male zu einem Mittel der Erhabenheit werden. Wie wir oben (S. 278) fanden, dass die wirkliche oder scheinbare Formlosigkeit die scheinbare Unermesslichkeit des Objekts für die Auffassung durch das Augenmaass erhöht, so sehen wir hier, dass sie den Schluss auf die intensive Maasslosigkeit der wirksamen Kräfte begünstigt. Diess alles gilt aber nur für brutale Naturkräfte, die noch nicht wie das geistig Erhabene die Selbstbeherrschung und Selbstmächtigkeit als Princip der Selbstbegrenzung ihrer Entfaltung besitzen. In der unorganischen Natur begegnen wir zuerst schlagenden Beispielen des Erhabenen im eminenten Sinne, weil in der rohen mechanischen Gewalt oder chemischen Zerstörungskraft der Mensch sich auch nicht von ferne mit der Natur messen kann. Der unermessliche Grad der Ueberlegenheit des Erhabenen weicht dann in den höheren Stufen zurück, in geringerem Grade in der passiv zweckmässigen Baukunst, in höherem Grade auf den Stufen des Lebendigen und Gattungsmässigen, wo man bloss Thiere oder Menschen als Objekte vor sich hat, und tritt erst da wieder schärfer hervor, wo die Götter und die übersinnliche Natur des Menschen im Kunstwerk zur Geltung gelangen.

Auf der Stufe des passiv Zweckmässigen findet das Anmuthige überall breiten Spielraum, das Erhabene dagegen fast ausschliesslich in Bauwerken. Nur in ihnen wirken so viele Menschenkräfte, beziehungsweise Maschinenkräfte, so andauernd zusammen, dass das Ergebniss dem Beschauer als ein ihm an Grösse und Wucht unermesslich überlegenes entgegentreten kann. Imposante Bauwerke giebt es viele, erhabene im eminenten Sinne dagegen, bei denen die Möglichkeit ihrer Messung durch das Augenmaass aufhört, verhältnissmässig wenige, wenn man von den Thürmen absieht (Grabmäler, Dome, Staats- und Ausstellungsgebäude, Brücken von grosser Höhe und Spannweite). Imposant können auch Maschinenanlagen sein, die man ja auch zur Baukunst im weiteren Sinne rechnen muss; aber erhaben im eminenten Sinne wird selbst ein Hammer von dreitausend Zentnern kaum zu nennen sein, weil die ihm innewohnende Kraft nicht genügend zur Anschauung gelangt. Dass die Baukunst im engeren Sinne der einzige Zweig der Kunstindustrie ist, dem es vergönnt ist, Erhabenes zu schaffen, hat jedenfalls sehr zu dem Bemühen beigetragen, welches

dahin gerichtet ist, ihr eine ganz exceptionelle Stellung im Vergleich zum übrigen Kunstgewerbe anzuweisen und sie wo möglich den freien Künsten beizuzählen. Symbolische Erhabenheit können Geräthe kleineren Umfangs auch besitzen; sie wird aber nicht so zur Geltung gelangen wie bei Bauwerken, weil sie nicht wie bei diesen auf einer dynamischen Erhabenheit der Massenwucht ruht. Andrerseits kann ein Bauwerk, dem jede symbolische Erhabenheit fehlt, z. B. eine mächtige Brücke, dynamisch erhaben im eminenten Sinne sein, ebensogut wie ein Dom, bei welchem die symbolische Erhabenheit zur dynamischen hinzukommt. Aber auch die kolossalsten Bauwerke können sich an dynamischer Erhabenheit mit den Naturprodukten nicht messen, die uns in Gebirgsstöcken und Bergkegeln entgegentreten; die Kraft welche zur Erhebung der letzteren nöthig war, ist unermesslich viel grösser als die zum Aufbau der ersteren erforderliche, und erst die Reflexion, dass es Menschenwille und Menschenhände waren, welche das Bauwerk errichteten, stellt den Ausgleich wieder her, aber so, dass nun der Menschengeist das Erhabene wird, der mit seinen schwachen physischen Kräften so Grosses vollbracht hat.

Auf der Stufe des lebendig Schönen ist das Erhabene das Athletische, wenn man diese Bezeichnung zugleich auf Thiere anwenden darf. Der Walfisch, der mit seinem Schwanze ein Boot mit der Mannschaft umwirft, der Löwe, der mit einem jungen Ochsen im Maul über einen mannshohen Zaun springt, der Riesenhaifisch, der mit seinen vielfachen Zahnreihen von einem Menschen mit einem Biss einen Oberschenkel abbeisst, sind durch ihre athletische Muskelkraft imposant, ebenso gut wie der professionelle Athlet, der an den Kniekehlen hängend mit den Händen ein Pferd aufhebt. Der herkulische Körperbau beim Menschen, welcher auf den Besitz solcher übermässigen Kräfte hindeutet, ist hinlänglich bekannt, ebenso die Bedeutung des Stiernackens, der Löwenpranke und ähnlicher mit besonderer Muskelkraft ausgestatteter Körpertheile; sie nehmen an dem imposanten Eindruck der Kraft Theil, deren latentes Vorhandensein sie erkennen lassen. Dass die Anmuth als Bewegungsgrazie hier zum ersten Mal eintritt, ohne irgend welcher Hineintragung zu bedürfen, ist bereits erörtert.

b. Die Stufe des Gattungsmässigen.

Auf der Stufe des Gattungsmässigen begegnet uns das Imposante zunächst in der Gestalt jener für die Anschauung unermesslich hohen Riesenbäume, welche die organische Bildungskraft anstaunen lassen, die sie zu solcher Höhe emporgetrieben und gegen die Jahrhunderte und ihre Stürme gefestigt hat. Im Thierreich ist es ebenfalls zunächst die kolossale Grösse der vorweltlichen Ungethüme, der Elephanten und Wale, welche als Gattungsmerkmal, auch abgesehen von besonderer Muskelstärke des einzelnen Individuums oder einzelner Körpertheile, den Eindruck einer sehr überlegenen Kraft im Allgemeinen erweckt; dann aber sind es die besonderen Waffen jeder Gattung, wie Gebiss, Krallen, Schweif u. s. w., welche, wenn sie zur kraftvollen Anwendung bestimmt sind, als furchtbar imponiren. Dagegen ist der Giftzahn

der Schlangen, der Giftstachel der Scorpione und der giftige Biss der Buschspinnen zwar furchtbar, aber ohne imposant oder erhaben zu sein, weil die Kraftentfaltung beim Gebrauch fehlt. Die Menschenracen sind in ihrer körperlichen Konstitution zu wenig verschieden, als dass die grössten den kleinsten aus bloss körperlichen Gründen erhaben vorkommen können; dagegen erscheinen die Kulturvölker den Naturvölkern geistig erhaben wegen der Herrschaft, die sie über die Natur gewonnen haben und vermöge deren sie überlegene Naturkräfte in ihrem Dienste zur Bekämpfung der Feinde und zur Erlangung der Lebensbedürfnisse wirksam werden lassen.

Das Anmuthige stellt sich auf der Stufe des Gattungsmässigen dar theils in dem niedlichen und zierlichen Bau bestimmter Gattungstypen, welcher zur Entfaltung von Bewegungsgrazie prädisponirt, theils in dem friedlich heiteren, hold entgegenkommenden und anschmiegsam einschmeichelnden Charakter sanfter und schwacher Thierarten (Reh, Taube, Lamm, Kanarienvogel u. s. w.). Was den Polymorphismus innerhalb der Gattungen anbetrifft, so sind überall die jugendlichen Typen, als die kleineren und schwächeren auch die niedlicheren und anmuthigeren, ebenso die weiblichen Typen in den Gattungen, wo dieselben an Grösse, Kraft oder Bewaffnung hinter den männlichen wesentlich zurückstehen. Man kann wohl sagen, dass alle kindlichen Individuen bei Menschen und Thieren den Erwachsenen mehr oder weniger anmuthig erscheinen; aber man kann darum noch nicht sagen, dass die Erwachsenen erhaben sind, wenn sie auch den kleinen Kindern so erscheinen mögen. Bei den beiden Geschlechtern kann man wohl von einer Hinneigung des männlichen zur Erhabenheit und des weiblichen zur Anmuth sprechen, aber mehr auch nicht; denn beides ist in beiden vertreten und die Abweichung der dimorphen Typen viel zu gering, um zu einer scharfen ästhetischen Scheidung zu führen.

Der Stufe des Gattungsmässigen gehören auch die imposanten Specien der mythologischen Völkerphantasie an, die Fabelthiere (Drachen, Einhörner u. s. w.), Fabelmenschen (Riesen, Amazonen u. s. w.) und Fabelwesen übermenschlicher Natur (Lapithen, Kentauren, Engel und Erzengel, Dämonen, Halbgötter und Götter). Die vorgestellte Ueberlegenheit der Kraft wird bei diesen Gattungen um so unermesslicher, je weniger die Kraftäusserungen ihrer Art nach zu bestimmen sind, d. h. je ungewisser und unberechenbarer es ist, mit welchen Mitteln oder Waffen der Dämon oder der Gott das Urtheil über die Menschen herabsenden wird. Gegen eine bekannte Gefahr kann man entweder sich schützen, oder man macht sich doch mit dem Gedanken an dieselbe vertraut und geht dann dem Untergang durch dieselbe wenigstens gefasst entgegen; auf eine ihrer Beschaffenheit nach unbekannte Gefahr dagegen kann man sich weder zur Vertheidigung noch zur Resignation vorbereiten und ängstigt sich deshalb weit mehr vor ihr. Die nervöse Furcht vor unbestimmbaren Gefahren ist das Grauen, das besonders durch die den Gebrauch des Gesichtssinns aufhebende Dunkelheit begünstigt wird (man vergleiche z. B. die Gefühle bei einem Pistolenduell im finstern Zimmer mit denen bei Tageslicht). Ebenso wie Dunkelheit wirkt die Unwahrnehmbarkeit der feindlichen

Mächte oder ihre Geisterhaftigkeit, während die Gespenstigkeit ihrer Erscheinungen es unmöglich macht, den Kampf mit den sinnlich wahrgenommenen aufzunehmen. So kann das Grauen wohl dazu dienen, die Erhabenheit zu steigern, vorausgesetzt dass ein Erhabenes im weiteren Sinne, ein Uebermächtiges, bereits gegeben ist; dagegen wird das Grauenhafte, das nicht durch überlegene Kraft, sondern durch heimtückische List aus dem Hinterhalt der Unsichtbarkeit oder Ungreifbarkeit schädigt und zerstört, niemals erhaben erscheinen sondern bloss widrig. Die unheimlichen Unholde und Ungeheuer, mit denen die Phantasie das Zwischenreich zwischen Erde und Himmel bevölkert, haben ihr Gegenstück an den heimlichen und traulichen Hausgeistern, Elfen, Dryaden, Najaden und Blumengeistern, die dem Menschen hold und freundlich gesinnt sind und darum vielmehr in anmuthiger Erscheinungsform vorgestellt werden.

Indem es einerseits nicht natürliche Mittel im gewöhnlichen Sinne des Worts sind, wodurch das Geisterhafte wirkt, andrerseits aber auch nicht geistige Ueberlegenheit ist, wodurch der Sieg ihm zufällt, sondern unheimliche Zauberkräfte, so kann man das Geisterhafte als ein phantastisches Mittelding zwischen dem natürlich Erhabenen und dem geistig Erhabenen bezeichnen. Zu diesem unheimlich Geisterhaften, das weder natürlicher noch geistiger Art ist, gehört auch das Fatum, das nach der Vorstellung des Fatalismus über Göttern und Menschen schweben soll, und vor deren Macht sie sich zu beugen haben. Es führt diese Vorstellung von der naturgesetzlichen Nothwendigkeit zur einheitlichen teleologischen Vorsehung hinüber, die geistiger Art ist. Alle drei liegen an und für sich ausserhalb des ästhetischen Gebiets und können nur durch die Vermittelung des persönlich Individuellen in den ästhetischen Schein hineinreflektirt werden; die Naturgesetzlichkeit ist ein abstrakt Allgemeines von begrifflicher Art, das Fatum ein abstrakt Allgemeines von phantastischer Art, die teleologische Vorsehung ein konkret Allgemeines oder unpersönlich Individuelles, nämlich die konkrete Selbstbestimmung der absoluten Idee. Die vielen Dämonen und Götter, aus deren Willkür in ihrer gegenseitigen Bekämpfung im nichtfatalistischen Polytheismus der Lauf des Weltprocesses bestimmt wird, sind unmittelbar in den ästhetischen Schein aufzunehmen, weil sie trotz einer mehr oder weniger gattungsmässigen Allgemeinheit doch eine persönliche, sinnlich wahrnehmbare Existenz haben; die teleologische absolute Idee oder Vorsehung hingegen braucht trotz ihrer absoluten Individualität und Konkretheit doch die Vermittelung durch sinnlich persönliche Individualitäten, weil sie an und für sich rein geistig, übersinnlich und unpersönlich ist. Sobald sie durch die mythologische Phantasie sinnlich personificirt, also z. B. einem persönlich erscheinungsfähigen persönlichen Gott zugeschrieben wird, hat man es schon mit einem Rückfall in die geisterhafte Mittelstufe zwischen Naturerhabenem und geistig Erhabenem zu thun, und der Polytheismus drängt sich allemal in der einen oder andern Form in solche Anschauungsweise wieder ein (jüdische Erzengel und Engel, christliche Dreieinigkeit, protestantischer Teufelsglaube, katholische Gottesmutter und Heilige u. s. w.). Weil alle solche geisterhaften

mythologischen Zwischenglieder zwischen dem Naturerhabenen und geistig Erhabenen mit mehr oder minder gattungsmässiger Allgemeinheit behaftet, also noch nicht zur Stufe des wahrhaft Individuellen und konkret Schönen vorgedrungen sind, darum beschränkt sich ihre ästhetische Bedeutung in der Kunst wesentlich auf eine symbolische Umrahmung und Durchrankung desjenigen konkret Schönen, welches dieselbe sonst zu bieten hat.

c. Die Stufe des Individuellen.

Erst auf der Stufe des Individuellen oder konkret Schönen kann das geistig und seelisch Erhabene und das geistig Anmuthige seine volle Entfaltung finden, weil erst im persönlichen geistig-leiblichen Individuum das geistige und seelische Leben zur Herausstellung von Gradunterschieden gelangt, welche in sinnlicher Scheinhaftigkeit auftretend auf andre Individuen den Eindruck einer imposanten Uebermächtigkeit machen können. Auch im geistig Erhabenen ist es die überlegene Kraft, was imponirt, gleichviel ob dieselbe sich im sittlichen Willen oder in unsittlicher Leidenschaft offenbart, und nur darum, weil das dynamische Moment der Uebermächtigkeit in der Naturkraft und dem geistigen Willen dasselbe ist, können beide unter denselben Begriff des Erhabenen fallen. Achtung erwecken kann nur das sittlich Gute, imponiren aber kann das Böse und Gute in gleicher Weise und in gleichem Maasse; darum kann das Erhabene auch am sittlichen Willen nicht sein sittlich achtungswerther Inhalt, sondern nur die imponirende Kraft und Beharrlichkeit seines Sichdurchsetzens sein, grade wie bei der sittlich indifferenten Naturkraft. Deshalb ist auch der Fortgang zu einer qualitativ höheren Stufe der Kraft, wie z. B. von der Naturkraft zum geistigen Wollen, nicht schon darum ein Fortgang von minder Erhabenem zu mehr Erhabenem, weil der qualitative Inhalt des Dynamischen ein ideell höherer und werthvollerer ist, sondern nur darum und insofern, als der Fortgang zu einer qualitativ höheren Stufe der Kraft zugleich Fortgang zu einer intensiv stärkeren und leistungsfähigeren Art der Kraft ist.

Die Geisteskraft des Menschen imponirt uns nicht darum mehr als die Naturkraft, weil sie ideell höher steht, sondern nur darum und insofern, als sie sich derselben auch dynamisch überlegen erweist, also die scheinbar stärkere doch überwindet und die Herrschaft über sie ausübt. Der vernünftige sittliche Wille im Menschen imponirt uns nur insofern mehr als die unvernünftige blinde Leidenschaft, als es ihm gegeben ist, dieselbe zu bekämpfen und zu besiegen, d. h. seine dynamische Ueberlegenheit zu erhärten und selbst in den grössten und schwersten Leiden seine Geistesfreiheit und unerschütterliche Treue gegen sich selbst zu bewahren. Die tragische Willensverneinung wirkt nicht darum erhabener als die Lebensbejahung, weil sie ideell höher stände oder richtiger wäre, sondern weil uns mehr als alles andre der Verneinungswille imponiren muss, der stärker ist selbst als der stärkste aller Triebe: als der Wille zum Leben. Das Hervorleuchten der absoluten teleologischen Idee aus dem Handeln und Wollen des Individuums, dem sie immanent ist, macht dessen

Erscheinung nicht darum erhabener, weil die absolute Idee der qualitativ höchste ideale Inhalt ist, sondern weil ihr als dem Inhalt des absoluten Willens zugleich die absolute Macht oder Allmacht zukommt, welcher der Sieg über alle relativen Kräfte und endlichen Mächte gewiss ist. Was diese Objekte unter dem Gesichtspunkt anderweitiger Schönheit für einen ästhetischen Werth haben, steht hier nicht zur Erörterung; wir haben an dieser Stelle nur zu konstatiren, dass unter dem Gesichtspunkt der Erhabenheit der Fortgang zu einer qualitativ höherern Stufe des idealen Gehalts immer nur insofern eine ästhetische Steigerung bedeuten kann, als dadurch zugleich zu einer dynamischen Potenz von höherer Mächtigkeit fortgeschritten wird, als sie auf den qualitativ tiefer stehenden Stufen zu finden war. Gelingt es aber, den ästhetischen Schein so zu gestalten, dass ein zweifellos Erhabenes von qualitativ minderwerthigem idealem Gehalt anschaulich überwunden wird, so ist der es überwindenden Macht ein überlegener Grad der Erhabenheit gesichert, und zwar für die ästhetische Auffassung ein zweifellos höherer, als wenn dieses Relief durch die Ueberwindung des anerkannt Erhabenen fehlte. Je öfter sich dieser Process der reliefmässigen Steigerung wiederholt, desto höher muss der Eindruck der Erhabenheit steigen.

Hierdurch wird ein wichtiges Mittel zur mittelbaren Versinnlichung desjenigen geistig Erhabenen gewonnen, welches an und für sich schon zu sehr jenseits der sinnlichen Scheinhaftigkeit liegt, um unmittelbar den ästhetischen Eindruck der Erhabenheit machen zu können. Je geistiger nämlich die übermächtige Kraft ist, und je mehr sie sich von der materiellen Aeusserlichkeit auf die seelische Innerlichkeit zurückzieht, desto mehr verschmäht sie es, die mechanische Vehemenz und die extensive Grösse der Wirkungen zu ihrem Symptom zu machen, und desto unmerklicher und unscheinbarer lässt sie die äusseren Symptome dieser innerlichen Willens- und Schaffenskraft werden. Nur eine ästhetisch rohe Zeit, welche den Gegensatz von geistiger und natürlicher Kraft noch gar nicht begriffen hat, weil sie den Geist selbst noch als eine feinere Sorte natürlichen Stoffes ansieht, nur eine solche kann durch kolossale Grösse und relative Formlosigkeit ihrer Götterbilder deren überlegene Macht, und durch die Vervielfältigung von Armen und Augen die Vielseitigkeit ihres Wirkens und Wissens ausdrücken wollen; der ästhetische Schein kann zwar auch hier dem idealen Gehalt, wie er dem Geiste der Künstler vorschwebt, adäquat genannt werden, aber es ist die Unzulänglichkeit des subjektiven idealen Gehalts, welche die objektive Unzulänglichkeit der Form bedingt. Je mehr die Menschen den Geist von der Naturkraft unterscheiden lernen, desto mehr begreifen sie die Unangemessenheit solcher Ausdrucksmittel an die gedankliche Erhabenheit der wahren Geistesmacht, und die formlosen Götterbilder werden zu formvollendeten Menschenbildern mit vergeistigtem Ausdruck, deren Grösse nur dann noch diejenige der menschlichen Gestalt überragt, wenn sie durch ihren Standort auf das Beschauen aus der Ferne angewiesen sind. Auch im Phantasieschein der Dichter zieht Jehovah sich aus Sturm und Feuerflammen in das sanfte leise Wehen zurück; Zeus braucht nur mit der Braue zu winken,

dass der Olymp erbebt, und Jehovah braucht bloss noch das Sprechen des Wortes als Vermittelung seines Schaffens. Je mehr der Gegensatz von Geist und Natur sich dem Verständniss erschliesst, desto mehr schwindet die Möglichkeit, die höchste gedankliche Erhabenheit der göttlichen Allmacht auf unmittelbare Weise zu versinnlichen; der Gott zieht sich in das übersinnliche Gebiet zurück, verbietet jedes Bildniss und Gleichniss seiner selbst und wird nur noch in seinen Wirkungen in der von ihm geschaffenen Natur und Menschenwelt erkannt und gefeiert. Hiermit ist der Punkt erreicht, von welchem an die göttliche Allmacht nur noch indirekt durch Ueberbietung des Naturerhabenen und menschlich Erhabenen versinnlicht werden kann.

Ein ähnlicher Process wie bei den Göttern vollzieht sich im Laufe der Kulturgeschichte an den menschlichen Helden. In Kulturepochen, wo die rohe Kraft noch allein im Nahkampf entscheidet, sind es die Riesen, Recken und Hünen, denen die Erhabenheit des Heldenthums anhaftet. Je mehr die Geschicklichkeit in der Waffenführung zum mitwirkenden Moment des Sieges im Streite wird, desto mehr wird die Ungeschlachtheit der athletischen Kraft gemildert, um auch der Gewandtheit und Schmiegsamkeit Raum zu geben. Je mehr der Krieg aufhört, eine Summe von Einzelkämpfen zu sein und durch strategische und taktische Operationen geschlossener und disciplinirter Truppenkörper entschieden wird, desto mehr tritt der ungestüme Ares in den Hintergrund gegen die Schlachtenlenkerin Athene und deren berufstechnische Weisheit. Je mehr endlich der Nahkampf dem Fernkampf und Feuergefecht weicht, desto gleichgültiger wird überlegene Muskelkraft für das Gefecht, desto nachtheiliger wird Grösse der Gestalt gegenüber dem feindlichen Kugelregen und den Schwierigkeiten der Verpflegung, desto wichtiger werden die intellektuellen, moralischen und berufstechnischen Eigenschaften der Krieger im Vergleich zu den physischen, desto wichtiger wird Zahl, Organisation, Ausbildung, Bewaffnung und Führerschaft.

Die grössten Feldherrn, ein Cäsar, Napoleon, Friedrich waren kleine Männer, und sie waren geistig gross nicht trotz ihrer Kleinheit, sondern unter Begünstigung durch dieselbe. Denn die Kopfgrösse wächst nicht proportional der Körpergrösse, wohl aber wächst das erforderliche Maass an Innervationsimpulsen proportional der Körpergrösse; da nun der grössere Körper ein grösseres Quantum Gehirnfunktion für seine unentbehrlichen Innervationsimpulse verbraucht, so lässt er ein geringeres Quantum Gehirnfunktion für geistige Bethätigung und Entfaltung geistiger Grösse übrig als der kleinere Körper. Wenn es also auch grosse Männer von grosser Gestalt gegeben hat (Karl der Grosse, Kaiser Wilhelm, Bismarck), so kann man mit Recht sagen, dass diese Männer *trotz* ihrer körperlichen Grösse geistig gross waren oder sind. Es ist begreiflich, dass ein gewisser Atavismus der Vorstellungsverknüpfung das Volk dazu neigen lässt, einen gefeierten Helden sich eher gross als klein zu denken und sich williger vor der Geistesmacht einer grossen als einer kleinen Gestalt zu beugen; es liegt dieser Neigung eben die bei Ungebildeten gewöhnliche Verwechselung geistiger und natürlicher Potenzen und die aus der Ritterzeit ererbte Ideen-

association zwischen Helden-Grösse und physischem Reckenthum zu Grunde, welche für unsre Zeit nicht mehr passt. Wenn es wahr ist, dass die geistige Ueberlegenheit erhabener ist als die natürliche, so muss man diese vererbte Tradition als einen ästhetischen Irrthum bekämpfen, aber nicht denselben hätscheln und durch Anbequemung an ihre Forderungen bestärken.

Letzteres geschieht aber z. B., wenn eine Bühnenleitung darauf hält, in Schauspiel und Oper vor Allem grosse Gestalten als Heldendarsteller vorzuführen. Das mag für Helden aus der Nibelungenzeit passend scheinen, obwohl es auch da unrecht ist, das Volk an eine Wichtigthuerei mit derartigen Aeusserlichkeiten zu gewöhnen; aber ganz verkehrt ist es für Helden, die eben nicht durch physische Kraft sondern durch geistige Mächte zum Siege gelangen. Wenn Lohengrin als klotziger Schlagetodt zum Zweikampf mit Telramund schreitet, so fragt man sich, warum der heilige Graal sich da noch bemüht hat, ihn mit Wunderkraft auszustatten, und wenn Posa eine ritterliche Hünengestalt zeigt, so verdirbt er uns vollständig das charakteristischschöne Bild eines feinen vergeistigten Schwärmers, das sich die Phantasie von ihm entworfen. Wir lächeln über das Garde-Grenadier-Regiment Friedrich Wilhelms I., aber wir können nicht mehr lächeln, wenn ein Kunstinstitut ersten Ranges die Erhabenheit der Statur als erste Bedingung für das Engagement darstellender Künstler betrachtet, weil darin eine ästhetische Verkehrtheit, nämlich eine Umkehrung des Werthverhältnisses zwischen Naturerhabenem und geistig Erhabenem zu Tage tritt.

Bei dem idealen Inhalt auf dem geistigen Höhepunkt seiner Entwickelung, nämlich als absolute Idee oder rein geistige Gottheit, findet zwischen Inhalt und Form das umgekehrte Verhältniss statt wie bei dem idealen Inhalt auf der niedrigsten und ärmsten Entwickelungsstufe natürlichen Daseins, nämlich als blinde, rohe Naturkraft. Im ersteren Extreme ist die Versinnlichung des idealen Gehalts entweder nur noch indirekt (durch Negation oder Ueberbietung des höchsten zu versinnlichenden Inhalts) oder direkt doch nur noch durch feine unscheinbare Züge der Erscheinung möglich; im letzteren Extrem erfordert sie den grössten Aufwand von Massenausdehnung und mechanischen Momenten als Ausdrucksmittel. Im ersteren Extrem zeigt der Inhalt ein Maximum, die Form ein Minimum, im letzteren zeigt der Inhalt ein Minimum und die ihn versinnlichende Form der Erscheinung ein Maximum. Wer nur auf das erstere Extrem und die ihm nahe stehenden Fälle blickt, kann darauf kommen, das Erhabene in einem Ueberragen oder Uebergewicht des Inhalts über die Form, der Idee über die Erscheinung finden zu wollen; wer nur auf das letztere Extrem und die ihm nahestehenden Fälle sein Auge richtet, kann daran denken, das Erhabene in einem Ueberragen oder Uebergewicht der Erscheinung über die Idee zu suchen. Aber beides ist gleich irrthümlich; denn in beiden Extremen besteht, wofern kein ästhetischer Mangel, keine Unvollkommenheit der Ausführung vorliegt, vollständige Adäquatheit zwischen Inhalt und Form, indem jeder Inhalt grade diejenige Form gefunden hat, welche er zu seiner Versinnlichung fordert und welche sein treffendes Ausdrucksmittel ist. Grade das

Minimum von idealem Gehalt bei grosser dynamischer Intensität fordert die Maasslosigkeit und Formlosigkeit der Erscheinung, und grade an der Maasslosigkeit und Formlosigkeit der Erscheinung erkennt man eine brutale, ihrer selbst nicht mächtige und wegen der Dürftigkeit ihres idealen Gehalts jede äussere Grenze und jede innere Schranke missachtende Gewalt. Grade das Maximum des idealen Gehalts bei grösster dynamischer Intensität fordert unscheinbare feine Züge oder indirekte Darstellung als die ihm allein adäquaten Ausdrucksmittel, und diese Mittel könnten gar nicht erhaben wirken, wenn man nicht aus ihnen die hinter ihnen stehende Intensität der geistigen Kraft erkennen könnte. Wäre die gegenseitige Deckung von Inhalt und Form, wie das Schöne sie in Folge der durchgängigen inhaltlichen Bestimmtheit des ästhetischen Scheins fordern muss, beim Erhabenen aufgehoben oder auch nur gestört, so wäre das Erhabene entweder gar keine, oder eine bloss unvollkommene ästhetische Kategorie, anstatt eine der höchsten ästhetischen Kategorien zu sein, so wäre es insbesondere unfähig, das Hässliche, sowohl als formal Hässliches (abnorm Grosses und Starkes) wie als inhaltlich Hässliches (Furchbares, Entsetzliches, Unheimliches, Grauenhaftes), in sich aufzuheben und durch seinen höheren ästhetischen Werth zu überwinden.

d. Das Mysteriöse und Mikrokosmische.

Auch bei dem Erhabenen bleibt der Satz wahr, dass der ästhetische Schein bei gleichem Maasse von Adäquatheit an dem idealen Gehalt um so schöner (hier also um so erhabener) ist, je höher und bedeutender der ihm immanente ideale Gehalt ist, dass aber bei dem gleichen idealen Gehalt der ästhetische Schein um so schöner (hier also um so erhabener) ist, je adäquater er diesem Gehalt ist, je mehr also Form und Inhalt einander decken und je weniger sie einander überragen. Aber auch der andere Satz bleibt beim Erhabenen wahr, dass die Form, obwohl sie immer durch und durch und ohne Rest als Form durch den idealen Inhalt bestimmt sein muss, doch den Inhalt in um so höherem Grade der ahnungsvollen unbewussten Perception überlassen muss, eine je höhere Stufe idealer Entwickelung und Bedeutung derselbe einnimmt, mit andern Worten, dass der ästhetische Schein um so mysteriöser werden muss, je mikrokosmischer er ist. Diese Beschränktheit der Erscheinungsform auf implicite, symbolische Andeutung des ihr immanenten, aber auch in ihr verborgenen Inhalts kann jedoch auf keine Weise dazu benutzt werden, um von einem Ueberragen des Inhalts über die Form (oder umgekehrt) beim Erhabenen zu sprechen; denn sie gilt ja nicht bloss für das Erhabene, sondern für alles Schöne, das überall mysteriös, d. h. unfähig ist, seinen Inhalt klar, deutlich und erschöpfend herauszustellen, und sich damit begnügen muss, denselben andeutungsweise und gefühlsmässig ahnen zu lassen. Die Unerschöpflichkeit des in dem ästhetischen Schein implicite gegebenen idealen Inhalts ist dem Schönen ebenso wesentlich wie dem Erhabenen; aber die Schönheit wie die Erhabenheit stecken nicht sowohl in dem unbestimmten dunklen Grunde, den der mysteriöse ästhetische Schein hinter dem offenbarten

Inhalt als Quelle immer neuer Offenbarungen stehen lässt, sondern in demjenigen, was er als positiv ausdrucksvoller adäquater Schein wirklich offenbart, nicht in dem, was er schuldig bleibt, aber zu verheissen scheint, sondern in dem, was er baar zahlt und zum Geschenk macht, wenngleich das Geschenk dadurch gewinnt, dass die unbestimmte Verheissung künftiger immer reicherer Geschenke ihm anhaftet. Mysteriös in diesem Sinne sind, wie wir gesehen haben, bereits die alleruntersten Stufen des formal Schönen (das mathematisch Gefällige) und des Naturerhabenen (die Unbestimmtheit der maass- und formlosen, womöglich in Dunkel gehüllten Kraft); der mysteriöse Charakter beginnt nicht erst beim mikrokosmisch Schönen, sondern steigert sich bloss mit dem Grade seiner mikrokosmischen Bedeutung, und nur soviel ist einzuräumen, dass das konkret Schöne von den höchsten Graden mikrokosmischer Bedeutung auch am meisten dazu angethan ist, unter die Kategorie des Erhabenen zu fallen.

Die Gliedschaft im Makrokosmos und seinen Individualitäten höherer Ordnung, durch deren Abspiegelung das Individuum vorzugsweise den mikrokosmischen Charakter erhält, zeigt eine doppelte Beziehung: einerseits die negative der Selbstbehauptung und Bekämpfung der andern Glieder, und andrerseits die positive der Korrelation und wechselseitigen Förderung. Beide Beziehungsarten der Individuen untereinander müssen dem Ganzen dienen, letztere direkt zur Erhaltung des erlangten Anpassungsgleichgewichts und zur Wiederherstellung desselben nach Störungen, erstere indirekt durch Erhöhung des Lebensniveaus und Verhinderung seines Wiederherabsinkens. Die eine Art der Beziehung hat im mikrokosmischen Individuum seinen Ausdruck als Erhabenheit, die andere als Anmuth; erstere führt uns den kühnen Muth, die Ueberhebung und den Trotz des eigenmächtigen und eigenwilligen Individuums vor, das sowohl in seinem Siege wie in seinem Unterliegen und Untergehen den makrokosmischen Process fördert, letztere die hingebungsvolle Schmiegsamkeit und Liebenswürdigkeit, die das Leben verschönt und im Kleinen mit höheren Werthen ausstattet ohne den Anspruch, die Welt im Grossen verändern und verbessern zu wollen. Beide sind darauf angewiesen, einander in ihrer Einseitigkeit zu ergänzen; erst die Zusammenstellung von erhabenen und anmuthigen Individuen in einer Individualität höherer Ordnung (wie Familie, Gemeinde, Staat u. s. w.) ist mikrokosmisch ohne Einseitigkeit der Beziehungsweise.

Wenn bei diesem Gegensatz innerhalb des Mikrokosmischen vom Gesichtspunkt einer innerweltlichen Betrachtung das Anmuthige wegen seiner friedlichen Liebenswürdigkeit und heitren Milde dem eigenwilligen und feindseligen Erhabenen überlegen scheinen möchte, so kehrt sich dieser Eindruck vom Gesichtspunkt einer ausserweltlichen, übersinnlichen Betrachtung um. Der Trotz eines Jesus, der mit seinem „Du sagst es“ sich selbst sein Urtheil spricht, oder eines Sokrates, der die gesetzwidrige Flucht aus dem Kerker verschmäht, ist gar nicht anmuthig und liebenswürdig gegen ihre Familien und Freunde zu nennen, er wird aber erhaben aus einem höheren übersinnlichen Gesichtspunkt, der die weltliche Klugheit und Schmiegsam-

keit verschmäht. Der Held seines Glaubens oder seiner Ueberzeugung mag alle Feindseligkeit gegen Einzelne von sich fern wissen, aber der Welt, in der er lebt, trotzt er, wenn nöthig, in offener Feindschaft bis zur Selbstvernichtung. In der Erhabenheit des Tragischen kehrt sich die negativ mikrokosmische Beziehungsweise gegen das weltliche sinnliche Dasein als solches und erreicht damit erst den Gipfel des Mikrokosmischen überhaupt und damit auch des Erhabenen und Schönen. In diese Sphäre vermag das Anmuthige dem Erhabenen nicht zu folgen, da es mit seiner duldsamen Schmiegsamkeit auf die Weltlichkeit angewiesen und beschränkt ist; klarer oder unklarer ist es doch immer und überall die Ahnung von dieser Beschränktheit des Anmuthigen, was es dem ästhetischen Gefühl als eine dem Erhabenen nicht ebenbürtige ästhetische Kategorie erscheinen lässt.

e. Die Würde und ihr Verhältniss zur Anmuth.

Wenn das Erhabene im weiteren Sinne ein bewusstes Individuum zum Träger hat und sich in dessen Bewusstsein widerspiegelt, so wird dieses Bewusstsein der eignen Erhabenheit nicht umhin können, sich ganz unwillkürlich in die äussere Erscheinung des Individuums zu projiciren. Ein seiner Erhabenheit bewusstes Individuum wird unwillkürlich in seiner Haltung, seinem Benehmen und seiner Handlungsweise alles vermeiden, was dem sinnlichen Ausdruck seiner Erhabenheit Abbruch thun könnte, und wird ebenso unwillkürlich diejenigen Züge seiner Erscheinung bevorzugen, welche seine Erhabenheit zu versinnlichen und zur Anschauung zu bringen geeignet sind. Das unwillkürliche Zurerscheinungkommen des Bewusstseins der eignen Erhabenheit ist die Würde. Die Würde verstärkt nicht die Erhabenheit, wohl aber deren Erkennbarkeit durch Dritte, und ausserdem lässt sie erkennen, dass neben der Erhabenheit auch das Bewusstsein der Erhabenheit im Individuum besteht. Da es sich hier nur um Erhabenheit im weiteren Sinne handelt, so kann jede Art von überlegener Macht zur Begründung der Würde genügen, gleichviel ob es sich um physische, intellektuelle, moralische oder sociale Ueberlegenheit handelt.

Das Streben, die eigne Erhabenheit auch in der persönlichen Erscheinung zu wahren, wird um so lebhafter sein, je mehr die Ueberlegenheit auf künstlichen Grundlagen ruht, deren Fortbestand von der Anerkennung durch die Umgebung abhängig ist. Wer auf seine physische, intellektuelle oder moralische Ueberlegenheit als auf eine reale und unerschütterliche Grundlage bauen kann, wird weit weniger ängstlich sein, seiner Würde etwas zu vergeben, als derjenige, welcher seine Ueberlegenheit nur auf seine Rangstufe in der familiären, socialen, büreaukratischen, militärischen oder kirchlichen Hierarchie stützt. Von der Würde, die man empfängt, wenn man zu „Amt und Würden" kommt, gilt es deshalb, dass sie „Bürde" giebt, nämlich die Last der Selbstbeschränkung in allem Thun und Lassen mit Rücksicht auf die Wahrung und Behauptung der Würde. Der höchste Grad der politisch-socialen Würde ist die Königswürde, Herrscherwürde oder Majestät; sie legt die höchsten Beschränkungen auf und steigert das „Gravitätische" der Würde zum „Majestätischen." Die künstlich konstruirte Ueber-

legenheit geht ohne scharfe Grenze in die bloss eingebildete über; eine Würde, die auf bloss eingebildeter Ueberlegenheit beruht, lässt zwar das Bewusstsein der Erhabenheit erkennen, aber nicht die objektive Erhabenheit und wirkt deshalb leicht komisch. So ist es z. B. mit der scheinbaren Würde des Ochsen und Esels, welche zur Hineintragung eines Bewusstseins eingebildeter Erhabenheit in diese Thiere veranlasst; in Wahrheit haben dieselben aber gar nicht ein solches Bewusstsein, und das scheinbar Würdevolle ihrer Bewegungen beruht lediglich auf Trägheit und Schwerfälligkeit. Eher kann man beim Löwen ein Bewusstsein seiner physischen Ueberlegenheit vorauszusetzen, wenngleich auch bei ihm dasjenige, was wir für Würde halten, bloss kraftsparende Trägheit des nicht gereizten Raubthiers ist. Die affektirte Würde dagegen wirkt nicht komisch, sondern widrig, weil man merkt, dass ihr Träger selbst an die eigne Ueberlegenheit nicht glaubt, deren Schein er Andern vorspiegeln will.

Seit Schiller ist man gewohnt, Würde und Anmuth als Gegensätze zu behandeln, und mit Recht. Das Erhabene und das Anmuthige sind Gegensätze im objektiven, unbewussten Gebiet; dieses Gebiet selbst steht aber im Gegensatz zu der Sphäre der bewussten Subjektivität und zu allem durch dieselbe Hindurchgegangenem. Multiplicirt man diese beiden Gegensätze mit einander, so erhält man einen potenzirten diagonalen Gegensatz, dessen eines Glied in der einen Sphäre, und dessen andres Glied in der andern Sphäre steht. Das Anmuthige kann nämlich die Reflexion durch das Bewusstsein seines Trägers nicht mitmachen, weil ihm die Unbewusstheit und Naivität wesentlich ist, und es durch den Verlust derselben in seinem Wesen zerstört wird. Zwar giebt es eine geflissentlich zur Schau getragene Liebenswürdigkeit, die Koketterie; aber diese ist eben die Vorspiegelung eines falschen Scheins von Liebenswürdigkeit ohne deren wirkliches Vorhandensein. Nur der Unerfahrene lässt sich täuschen und nimmt die Koketterie für Anmuth, indem er ihren Durchgang durch das Bewusstsein und die damit erfolgende Umkehrung der unbewussten Liebenswürdigkeit in abstossende unliebenswürdige Gefallsucht nicht merkt; sobald die Koketterie als affektirte Anmuth durchschaut wird, rückt sie in einen Gegensatz zu der affektirten Würde und ist ebenso widrig wie diese.

Das Erhabene und das Anmuthige schliessen einander auf demselben Punkte und in derselben Hinsicht aus; d. h. insoweit als ein Objekt erhaben ist, ist es nicht anmuthig, und insoweit als es anmuthig ist, ist es nicht erhaben. Nun kann aber ein Objekt in einer Hinsicht erhaben und in einer andern Hinsicht anmuthig sein, z. B. erhaben als Ganzes und doch anmuthig in seinen Theilen, oder erhaben in intellektueller, moralischer, religiöser Hinsicht, und doch seelisch anmuthig im Verkehr mit Andern, oder geistig anmuthig ohne physische Uebermächtigkeit und Uebermässigkeit und graziös in Haltung und Bewegungen. Dieses Nebeneinanderherlaufen des Erhabenen und Anmuthigen in verschiedenen Beziehungen desselben Objekts wird erleichtert erstens durch eine Einseitigkeit der Art der Ueberlegenheit und zweitens durch einen bloss relativen, übersehbaren und messbaren

Grad derselben; denn die Einseitigkeit der Ueberlegenheit lässt vielen andern Beziehungen Raum, in denen auch das Anmuthige sich entfalten kann, und der relativ beschränkte Grad der Ueberlegenheit ist nicht so sehr wie ein absoluter Grad von Ueberlegenheit im Stande, übergreifend das ganze Wesen des Objekts von sich aus zu bestimmen. Wo nämlich das Erhabene im eminenten Sinne eintritt, da dominirt dasselbe in solchem Maasse, dass es alle Seiten des Objekts mehr oder weniger in die Sphäre der Erhabenheit mit hinaufhebt und korrelativ als erhabene durchbildet; dann bleibt natürlich für das Anmuthige kein Raum mehr übrig. Dieser Fall tritt namentlich bei der im höchsten Sinne mikrokosmischen Erhabenheit des Tragischen ein, welche den Kampf mit dem weltlichen Dasein zum triumphirenden Abschluss bringt, und ähnlich bei den höheren Graden weltentsagender religiöser Heiligkeit. Das Erhabene im weiteren Sinne hingegen ist nicht so exklusiv, und es ist als ästhetische Forderung festzuhalten, dass jeder Spielraum, den diese einseitige relative Erhabenheit dem Anmuthigen gewährt, von diesem auch benutzt werde, und dass jedes konkret Schöne so anmuthig sei, als es unbeschadet seiner Erhabenheit sein kann.

Am innigsten durchdringt sich das geistig Erhabene und seelisch Anmuthige, während das physisch Erhabene der Kraft und das Graziöse der Bewegung schwerer mit einander zu vereinigen sind. Das geistig Erhabene kommt dem Anmuthigen um so näher, je passiver, milder, sanfter, inoffensiver dasselbe ist; dieser Art ist namentlich das Erhabene der sittlichen Gesinnung, speciell wo sie auf Gefühlsmoralprincipien fusst, und das Erhabene der religiösen Gesinnung, speciell wo es sanftmuthig und demüthig genug ist, um auf aggressive Propaganda zu verzichten. Das seelisch Anmuthige wiederum kommt dem Erhabenen um so näher, je tiefer die Wurzeln der Liebenswürdigkeit, deren Versinnlichung es ist, in Gemüth und Charakter hinabreichen, und je mehr es durch diese seelische Vertiefung befähigt wird, selbst das Erhabene der Leidenschaft zu überwinden und durch diese Ueberwindung sich selbst ein Relief zu geben. Hierzu gelangt aber das Anmuthige erst vermittelst des Durchganges durch den Konflikt und durch die Herbeiführung seiner Lösung; diese höchste Vereinigung von Erhabenheit und Anmuth können wir daher erst unter den konflikthaltigen Modifikationen des Schönen zu finden erwarten, und müssen uns hier im Gebiete der konfliktlosen Modifikationen mit dem Hinweis auf die Vereinigung des Erhabenen der religiös-sittlichen Gesinnung mit der seelischen Anmuth einer möglichst vertieften Liebenswürdigkeit des Gemüths und Charakters als auf den Gipfel der Vereinigung von Erhabenheit und Anmuth begnügen (Penelope, Fidelio).

Der Spielraum, den das Erhabene im weiteren Sinne dem Anmuthigen lässt, wird sehr eingeschränkt, sobald das Erhabene sich in's Bewusstsein seines Trägers reflektirt und als Würde in die Erscheinung wieder hinausprojicirt wird. Die objektive Erhabenheit, sofern sie naiv und unbewusst bleibt, kann sich die Anmuth sehr nahe kommen lassen, ja sogar merkliche Kompromisse mit derselben eingehen, ohne wesentlichen Schaden an sich selbst zu leiden; die Würde hingegen hat gegen nichts so sehr auf der Hut zu sein als

gegen Kompromisse mit der Anmuth. Ein Apollo bleibt trotz aller Anmuth der Haltung und Bewegung, eine Venus trotz der hinzukommenden seelischen Anmuth objektiv erhaben in der Sphäre der Göttlichkeit, weil diese Erhabenheit ihnen anhaftet, ohne von ihnen besonders gewusst und gewollt zu werden; ein Jupiter hat die Würde des Göttervaters und die Majestät des Götterkönigs zu wahren und darf deshalb der Anmuth nur mit äusserster Vorsicht Zulass gewähren, insoweit sie eben als Bewegungsgrazie auch in den langsamsten und gravitätischsten Bewegungen noch einen gewissen Spielraum zur Entfaltung findet. Von dem tanzenden Jupiter aber würde das Wort gelten: je anmuthiger, desto hässlicher. Je künstlicher und konventioneller die Ueberlegenheit ist, auf der die Würde beruht, desto sorgsamer hat sie sich davor zu hüten, dass sie der Anmuth Einlass gewährt; je tiefer sie in Natur und Charakter wurzelt und in sich gefestigt ist, desto weniger kann sie durch Kompromisse mit dem Anmuthigen Schaden leiden. Am ängstlichsten hütet sich die falsche Würde, z. B. des Frömmlers, während der Fromme sich unbesorgt anmuthig heitren Spielen hingeben kann. Von allen Arten der Würde ist es auch hier diejenige der sittlichen Gesinnung, welche befähigt ist, den engsten Bund mit der seelischen Anmuth zu flechten, insbesondere mit derjenigen vertieften Liebenswürdigkeit, die auf sittlichen Gefühlen (Hingebung, Liebe, Treue, Dankbarkeit u. s. w.) fusst.

---

3. Das einfach Schöne oder rein Schöne.

a. Das rein Schöne als indifferenter Ausgangspunkt der Differenzirung.

Das einfach Schöne oder rein Schöne ist nicht eine dritte Modifikation des Schönen neben dem Erhabenen und Anmuthigen, sondern der Indifferenzpunkt beider; es ist positiv nur dadurch zu definiren, dass man die in ihm zur Erscheinung kommende dynamische Mächtigkeit einerseits auf die gattungsmässige Normalität des Objekts, andrerseits auf seinen nicht zu weiten Abstand von der normalen Mächtigkeit des ästhetischen Subjekts, d. h. des menschlichen Vergleichsmaassstabs bezieht, negativ nur dadurch, dass es weder merklich oder vorwiegend erhaben noch merklich oder vorwiegend anmuthig ist. Stellt man das einfach Schöne oder rein Schöne neben ein Objekt von erheblich überlegener Mächtigkeit, so wird es im Kontrast mit diesem anmuthig erscheinen; stellt man es neben ein Objekt von erheblich geringerer Mächtigkeit, so wird es im Kontrast mit diesem erhaben im weiteren Sinne erscheinen (man denke an Illustrationen zu Guilliver's Reisen). Wenn man das einfach Schöne oder rein Schöne als das widerspruchslos Harmonische definirt, so ist damit nur negativ festgesetzt, dass es nicht komisch sein soll; wenn man es als das konfliktlos Harmonische definirt, so ist damit nur negativ festgesetzt, dass es nicht komisch, tragisch oder humoristisch sei. Aber etwas Positives ist damit über das einfach oder rein Schöne noch nicht ausgesagt, und ausserdem ist diese negative Bestimmung zu

weit gefasst, da sie ebensowohl das Erhabene und Anmuthige wie das einfach oder rein Schöne unter sich begreift. Zu der Bestimmung, dass es konfliktlos, d. h. nicht komisch, tragisch oder humoristisch sei, muss die nähere Bestimmung hinzukommen, dass es nicht erhaben oder anmuthig sei. Das einfach Schöne ist der Indifferenzpunkt, von dem aus nach der einen Seite hin das Erhabene, nach der andern Seite hin das Anmuthige ausgeht; aber diese ganze Bewegung, und nicht bloss ihr Ausgangspunkt, bleibt noch konfliktfrei.

Man kann auch nicht sagen, dass das einfach Schöne dasjenige konfliktlose Schöne sei, dem es wesentlich sei, zu keinem Konflikt fortzutreiben; denn einerseits können sich sehr wohl Konflikte aus einfach Schönem entwickeln und andrerseits liegt es ebensowenig und noch weniger im Wesen des Anmuthigen als in dem des Schönen, Konflikte aus sich hervorzubringen. Nur das Erhabene hat die Eigenschaft an sich, zum Konflikt zu treiben, wo sich ihm die Gelegenheit bietet, seine Ueberlegenheit gegen widerstrebende Kräfte geltend zu machen; das Anmuthige dagegen sucht seiner Natur nach grade die Konflikte zu vermeiden, ihnen vorzubeugen, aus dem Wege zu gehen und den unvermeidlichen durch Nachgiebigkeit und Milde die Spitze abzubrechen. Aber auch das Erhabene ist das, was es ist, vor allem Konflikt und ganz abgesehen von solchem; der Konflikt kann wohl Gelegenheit für dasselbe werden, seine Erhabenheit zu bewähren oder deutlicher zur Anschauung zu bringen, aber es wird nicht erst durch den Konflikt erhaben, sondern besass die Kräfte und Fähigkeiten, deren Ueberlegenheit es im Konflikt erhärtet, schon vorher. Zum Theil wird auch die Erhabenheit erst aus latenten Anlagen im Laufe des Lebens entwickelt (z. B. die sittliche Erhabenheit), und das so sich entwickelnde Leben ist wiederum nur als eine Reihe von Konflikten zu denken; aber in jedem Moment ist das Erhabene auf der jeweilig erreichten Entwickelungsstufe das, was es ist, nämlich erhaben, ganz abgesehen von den vorhergehenden und den etwa noch in Aussicht stehenden Konflikten. In ganz derselben Weise gewinnt übrigens auch das einfach Schöne seine charakterologische Entwickelung erst durch die Schule des Lebens, welche in einer Reihe von Konflikten besteht, und selbst das Anmuthige läutert sich erst in Prüfungen zu einer vertieften seelischen Lebenswürdigkeit und opferwilligen Selbstverläugnung empor.

Wenn das Erhabene und das Anmuthige als die konfliktlosen Modifikationen oder Besonderungen zu erörtern waren, so schien es mir nach dem soeben Gesagten nicht angänglich, den Indifferenzpunkt oder Ausgangspunkt dieser polarischen Differenzirung als dritte Modifikation oder Besonderung neben dieselben zu stellen. Dasjenige, was sich zu entgegengesetzten Besonderungen differenzirt, kann nicht selbst als ein den übrigen koordinirtes Produkt dieses Differenzirungsprocesses behandelt werden. Was von demselben zu sagen ist, betrifft entweder das Schöne im Allgemeinen ohne Rücksicht auf dessen specielle Besonderungen, oder aber es ist, sofern es das Schöne im Unterschied von seinen Modifikationen erläutern soll, rein negativ. Was das Schöne am „einfach oder rein Schönen" betrifft, so haben sich die ersten drei Kapitel

fortwährend mit demselben beschäftigt; was aber das Einfache oder Reine an demselbem im Gegensatz zum Erhabenen und Anmuthigen betrifft, so könnte man darüber nur Wiederholungen dessen, was beim Erhabenen und Anmuthigen in positiver Fassung gesagt ist, in negativer Fassung vorbringen. Jeder Versuch einer positiven Bestimmung des einfach oder rein Schönen geräth bereits durch unvermerkte Grenzüberschreitung in das Gebiet des Erhabenen im weiteren Sinne und des Anmuthigen hinein (so z. B. die Zeising'schen Bestimmungen des Edlen und Würdigen).

b. Das rein Schöne im Verhältniss zum Formalschönen.

Es liegt in der Natur der Sache, dass das einfach oder rein Schöne vorzugsweise da einen Platz im ästhetischen Schein behauptet, wo die Modifikationen des Schönen entweder noch gar keinen, oder doch einen sehr eingeschränkten Platz finden. Nun beginnen aber die konflikthaltigen Modifikationen wesentlich erst auf der Stufe des konkret Schönen oder Individuellen, und ebenso findet (abgesehen von den geisterhaften Phantasiegattungen und gewissen zähmbaren und anschmiegsamen sanften Thierarten) das geistig Erhabene und seelisch Anmuthige erst hier seinen rechten Tummelplatz. Nur die Erhabenheit der äusserlichen physischen Kraft und die Bewegungsgrazie reicht in niedere Konkretionsstufen hinab; indessen wenn man von leihenden Hineintragungen absieht, so bleibt doch die Stufe des mathematisch Gefälligen dem Erhabenen und die des mathematisch und dynamisch Gefälligen und passiv Zweckmässigen dem Anmuthigen noch verschlossen, und selbst in den ihm geöffneten Stufen feiert das Erhabene nur in den unorganischen Naturkräften, wenigen Kolossalbauten und vereinzelten Riesenbäumen und Riesenbestien seine Triumphe. Erwägt man nun, dass die Bezeichnung „formalschön" im Vergleich zum Individuellen alle niederen Stufen des Schönen in sich vereinigt, so begreift man, dass das einfach Schöne oder rein Schöne vorwiegend im Gebiete des Formalschönen gesucht werden muss, und dass es durchschnittlich um so häufiger und schliesslich um so sicherer in demselben gefunden werden wird, auf je abstraktere Stufen der formalen Schönheit man hinabsteigt.

Es wäre aber ganz verkehrt, daraus zu schliessen, dass nicht das zu den Besonderungen des Schönen hinstrebende konkret Schöne, sondern das Formalschöne das wahre und eigentliche Schöne von reiner ungetrübter Aechtheit sei, weil das einfach oder rein Schöne zumeist in ihm gefunden werde; denn nicht der Indifferenzpunkt oder Ausgangspunkt des ästhetischen Differenzirungsprocesses ist das wahre, volle, ganze und höchste Schöne, sondern die Totalität seines Ergebnisses mit dem ganzen Reichthum der im Process entwickelten Modifikationen. Die Bezeichnung „das rein Schöne" führt bei diesem Fehlschluss durch seinen Doppelsinn irre, indem das Wort „rein" in dieser Zusammensetzung nichts als den Ausschluss des Erhabenen, Anmuthigen, Komischen, Tragischen u. s. w. bedeutet, statt dessen aber unvermerkt in der Bedeutung von eigentlich, ächt und wahr verstanden wird.

c. Die einfache Subjektivität des rein Schönen und die potenzirte Subjektivität des Erhabenen und Anmuthigen.

Das einfach oder rein Schöne haben wir im ersten Kapitel als ein Produkt aus objektiven und subjektiven Faktoren kennen gelernt, so dass dasselbe auch schon nichts rein Objektives, sondern ein subjektiv gefärbtes Objektives ist; für das Erhabene und Anmuthige gilt aber diese subjektive Färbung in potenzirtem Sinne. Das einfach Schöne ist zunächst insofern subjektiv bedingt, als das Zustandekommen des ästhetischen Scheins von der Produktivität des subjektiven Wahrnehmungs- und Phantasieprocesses abhängig ist, weiterhin aber auch von dem Funktioniren der Gefühlsreaktionen, welche durch die in den Schein zurückprojicirten ästhetischen Scheingefühle die ahnungsvolle Auffassung des demselben immanenten idealen Gehalts vermitteln. Wenn es bei dem ersteren, vorstellungsmässigen Theil des ästhetischen Perceptionsprocesses wesentlich nur auf die Normalität der Wahrnehmungsfunktionen ankommt, damit in allen unbetheiligten Individuen auf gleiche objektive Eindrücke der gleiche ästhetische Schein zu Stande kommt, so gewinnt im letzteren, gefühlsmässigen Theil dieses Processes schon die Subjektivität als ethnologische oder individuelle Eigenart der Gefühlsweise einen bedeutenden Einfluss und wirkt mit demselben sogar auf die Produktion des poetischen Phantasiescheins bedeutend zurück. Alle diese Quellen subjektiver Färbung des Schönen bleiben beim Erhabenen und Anmuthigen bestehen; ausserdem tritt aber noch eine neue Quelle hinzu.

Beim einfach Schönen braucht das Subjekt zwar seine Wahrnehmungsfähigkeit und sein Gefühlsvermögen als unentbehrliche Mittelglieder, um sich die ästhetische Form und den ästhetischen Inhalt des Objekts zum Bewusstsein zu bringen; aber seine Absicht geht doch dahin, das Objekt rein in seiner Objektivität oder objektiven Bedingtheit und Bestimmtheit ohne Einmischung subjektiver Maassstäbe und Gesichtspunkte aufzufassen. Beim Erhabenen und Anmuthigen hingegen wird das Subjekt des ästhetischen Processes ausdrücklich zum Maassstab für die Zutheilung der ästhetischen Kategorien, und zwar nicht das Subjekt nach Seiten seiner ästhetischen Perceptionsfähigkeit sondern nach Seiten seiner praktischen realen Leistungsfähigkeit, die an und für sich mit dem ästhetischen Urtheil gar nichts zu thun zu haben scheint. Die gattungsmässig normale Mächtigkeit des Subjekts, speciell des Menschen, die mittlere Körperkraft, Geistesgewalt und Charakterstärke desselben wird zum ästhetischen Maass der Dinge. Das Streben bei der Beurtheilung des einfach Schönen geht dahin, zu konstatiren was das Objekt als ästhetischer Schein an und für sich und ganz abgesehen von seinem quantitativen Verhältniss zum Beschauer ästhetisch bedeute und werth sei; das Streben bei der Beurtheilung des Erhabenen und Anmuthigen hingegen geht dahin, zu konstatiren, was das Objekt im Verhältniss seiner Stärke und Mächtigkeit zu denjenigen des Subjekts ästhetisch werth sei. Das einfach Schöne ist das „Schöne für den Beschauer“ nur in dem Sinne, dass es für den Beschauer sein muss, um als Schönes an sich percipirt zu

werden; das Erhabene und Anmuthige dagegen ist das „Schöne für den Beschauer" in dem Sinne, dass es nicht dazu da ist, um als an sich seiendes Schönes sondern als ein für den Beschauer seiendes, in seiner Verhältnissmässigkeit zum Beschauer bewerthetes, percipirt zu werden. Gleichwohl könnte es zu Missverständnissen Anlass geben, wenn man das einfach Schöne als das „Schöne an sich", und das Erhabene und Anmuthige als das „Schöne für das Subjekt" oder als das „Schöne in seinem Verhältniss zum Subjekt" bezeichnen wollte; denn der Ausdruck „das Schöne an sich" könnte die subjektive Bedingtheit auch des einfach Schönen in Gefahr bringen, vergessen zu werden. Dagegen kann man das Erhabene und Anmuthige als das Schöne von potenzirter Subjektivität oder als das subjektiv Schöne in zweiter Potenz bezeichnen; indessen bedürfen diese Ausdrücke denn doch zu sehr der näheren Erläuterung, um sie an die Spitze des ganzen Kapitels als Ueberschrift stellen zu können.

Wenn schon das einfach Schöne in seiner Subjektivität erster Potenz, soweit es uns bekannt und zugänglich ist, ein anthropologisch Bedingtes genannt werden muss, so muss natürlich das Erhabene und Anmuthige in seiner Subjektivität zweiter Potenz erst recht ein anthropologisch bedingtes genannt werden. Aber wie die anthropologische Bedingtheit des einfach Schönen selbst eine telelogisch prästabilirte und durch die logische Nothwendigkeit des Weltprocesses producirte ist, also in ihrer metaphysischen Grundlage eine objektive, mehr als anthropologische Bedeutung hat, so ist auch beim Erhabenen und Anmuthigen nicht ausser Acht zu lassen, dass sie zwar Kategorien des für ein Subjekt seienden Schönen sind und in ihrer Anwendung und Zutheilung auf bestimmte Objekte von der mittleren Mächtigkeit des realen Subjekts abhängen, dass sie aber als ästhetische Kategorien nicht von dem Kraftmaass des Menschen abhängig sind, sondern eine ganz allgemeine, von der Besonderheit des percipirenden Subjekts unabhängige Bedeutung als nothwendige ästhetische Kategorien haben. Mit andern Worten: jedes ästhetische Subjekt als solches muss die ästhetischen Modifikationen des Erhabenen und Anmuthigen aus dem einfach Schönen heraus differenziren und auf die ihm gebotenen ästhetischen Objekte anzuwenden versuchen, gleichviel, ob seine durchschnittliche Körperkraft das Tausendfache oder den tausendsten Theil der menschlichen beträgt; nur die Grenze der Anwendung der entwickelten Kategorien, nicht ihre begriffliche Natur selbst, erleidet eine Aenderung in diesen Fällen.

Dasselbe was für ein Subjekt vom tausendsten Theil der menschlichen Kraft erhaben ist, kann für ein Subjekt mit der tausendfachen Kraft von derjenigen des Menschen niedlich und anmuthig sein; das liegt eben darin, dass das Erhabene und Anmuthige bloss relativ, d. h. Schönes für ein Subjekt oder im Verhältniss zu einem Subjekt, sind. Aber indem die Grenze der Anwendbarkeit dieser Kategorien sich nach unten oder oben verschiebt, bleibt doch immer beiden ein ungefähr gleiches Gebiet gesichert, da man annehmen kann, dass die Wahrnehmungsfähigkeit für das Uebermässige und Untermässige sich ungefähr proportional mit der Grösse des wahrnehmenden Subjekts

verschiebt. Ausserdem bleiben die unorganischen makrokosmischen Naturkräfte für alle organischen Individuen in ihrer unermesslichen Ueberlegenheit bestehn, also für alle möglichen ästhetischen Subjekte ein Erhabenes im eminenten Sinne, und in der Hauptsache ist es nur das Erhabene auf der Stufe des Gattungsmässigen, welches von den Verschiebungen der Anwendungsgrenze betroffen wird. Das geistig Erhabene auf der Stufe des Individuellen ist überhaupt von äusserer Körperkraft und Körpergrösse unabhängig und hat seine eignen Maassstäbe, welche schliesslich auf die mikrokosmische Beschaffenheit des Geistes und seine Bedeutung im makrokosmischen Process zurückführen, also wiederum eine mehr als anthropologische Grundlage haben.

V. Die Modifikationen des Schönen (Fortsetzung).

B. Die konflikthaltigen Modifikationen.

1. Die immanente Lösung des Konflikts.

a. Die konflikthaltigen Modifikationen auf den niederen Konkretionsstufen des Schönen.

Konflikte giebt es überall in der Natur, weil erst der Process das Dasein der Welt ermöglicht und der Process selbst erst durch Konflikte ermöglicht wird. Die Konflikte bedürfen wiederum zu ihrem Zustandekommen der konfligirenden Individuen; aber darum gehören noch nicht alle Konflikte schlechthin bloss der Stufe des Individuellen an. Insofern die Individuen Exemplare verschiedener Gattungen sind, und ihre konfligirenden Strebungen lediglich aus ihren Gattungscharakteren entfliessen, muss man auch die Konflikte gattungsmässige Konflikte nennen, und nur solche Konflikte gehören der Stufe des Individuellen an, welche aus den Individualcharakteren entspringen, insofern die letzteren vom Gattungscharakter verschieden sind. Auch die gattungsmässigen Konflikte können ästhetisches Objekt werden, z. B. der Kampf eines Auerochsen mit einem Rudel Wölfen, oder eines Tigers mit einer Heerde Paviane, oder die Kämpfe zwischen Menschen und Thieren (Jagdstücke). Im Ganzen bleiben aber die aus solchen gattungsmässigen Konflikten hervorgehenden ästhetischen Wirkungen auf tieferem Niveau stehen.

Wo Kraft mit Kraft sich misst und die anerkannte bedeutende Kraft von noch grösserer überwunden wird, da entseht das Erhabene; aber selten wird es demselben gelingen, den widerwärtigen Eindruck des Grässlichen vergessen zu machen, das in dem Zerfleischen und Morden zur Befriedigung des blossen Nahrungstriebes liegt. Vollzieht sich das Morden an Individuen einer relativ wehrlosen Gattung, so wirkt es positiv hässlich, und um so hässlicher, je greller und anschaulicher die Mordlust und Grausamkeitswollust einerseits und die Todesangst und die Leiden der Opfer andrerseits hervortreten. Das Komische kann unter Umständen zur Geltung gelangen, wenn ein kluges aber schwaches Thier den überlegenen Gegner dadurch über-

listet, dass es die Dummheit seiner Handlungsweise sich zu Nutze macht; meist gehört aber dieses Komische der Thierfabel an, welche den Thieren menschliche Eigenschaften und Individualcharaktere leiht. Nur ganz ausnahmsweise wird bei gattungsmässigen Konflikten das Rührende in der Ueberwindung der gattungsmässigen Feindseligkeit durch Grossmuth, Dankbarkeit, Treue, Barmherzigkeit u. s. w. zu Tage kommen, wie wenn z. B. der dankbare Löwe den Androkles im Cirkus schont, der treue Hund sich im Kampf mit einem Wolfe für den unbewaffneten Herrn opfert, oder die Mutterkatze junge Kaninchen als Pflegekinder grosszieht; in solchen Fällen tritt aber immer schon ein thierischer Individualcharakter in's Spiel, der den Konflikt mindestens zur Hälfte auf die Stufe des Individuellen erhebt.

Wenn schon auf der Stufe des Gattungsmässigen nur unbedeutende Anfänge zu den konflikthaltigen Modifikationen des Schönen zu finden sind, so wird man dieselben auf noch tieferen Konkretionsstufen erst recht vergebens suchen. Wo die Erhabenheit der Naturkräfte durch die Grösse ihrer Zerstörungen sich bekundet, da spricht man wohl von einem tragischen Naturschauspiel, aber doch nur leihweise, insofern durch Vorstellungsassociation tragische Stimmungen im Subjekt geweckt und in das ästhetische Objekt zurückprojicirt werden, ohne demselben im eigentlichen Sinne zuzukommen. Sind viele Menschenleben dabei zu Grunde gegangen (Erdbeben, Vulkanausbruch, Ueberschwemmung), so ist das grässlich und traurig, aber nicht tragisch; sind nur unorganische oder pflanzliche Daseinsformen, z. B. Felsen und Wälder zerstört, so ist das Schauspiel weder tragisch, noch traurig noch grässlich, sondern nur erhaben und weiter nichts. Die konflikthaltigen Modifikationen des Schönen gehören somit wesentlich der Stufe des Individuellen an, und deshalb können wir uns bei ihnen auf die Betrachtung dieser Stufe beschränken.

b. Das Idyllische.

Vor Eintritt in das konflikthaltige Schöne haben wir noch diejenige Modifikation des konfliktlos Schönen zu betrachten, welche nicht zufällig und zeitweilig konfliktlos ist, wie das einfach Schöne, Erhabene und Anmuthige, sondern wesentlich konfliktlos ist, oder ihr Wesen darin hat, den Konflikt zu negiren und auszuschliessen. Zu dem Behuf muss sie mit ausreichenden Garantien gegen den Eintritt von Konflikten versehen zu sein scheinen, damit das aufnehmende Subjekt die Ueberzeugung erhält, dass hier wirklich keine bloss zufällige sondern eine in der Eigenthümlichkeit der Situation und Charaktere begründete Konfliktlosigkeit vorliegt. Diese Modifikation ist das Idyllische; sie gehört nicht zu den schlechthin konfliktlosen und um etwaigen Eintritt von Konflikten unbekümmerten Modifikationen, sondern zu denjenigen Modifikationen, welche zum Konflikt ausdrücklich Stellung nehmen, nur dass die genommene Stellung hier eine negative, abwehrende ist.

Sanfte Heiterkeit und Harmonie des Daseins, Befriedigtsein auf dem Niveau einer bedürfnisslosen Genügsamkeit und Mangel aller Affekte und Leidenschaften, die zu Konflikten untereinander oder mit der Aussenwelt führen könnten, sind die hervorstechenden Charakter-

züge des Idyllischen. Anspruchslose Behaglichkeit auf vorwiegend sinnlicher Basis, mit Einschluss einer empfindsamen Gemüthlichkeit aber unter Ausschluss höherer geistiger Bestrebungen liefern den eng umgrenzten Kreis des idyllischen Lebens und bürgen dafür, dass aus diesem Kreise keine namhaften Störungen erwachsen werden, und dass von aussen hereinbrechende Störungen so leicht wie möglich überwunden werden. Das Anmuthige hat hier bequemen Spielraum, doch leidet es darunter, dass ihm der Kontrast des Erhabenen mangelt; denn das Erhabene trägt, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, die Gefahr in sich, Konflikte heraufzubeschwören. Insbesondere das Erhabene der Leidenschaft ist als der gefährlichste Friedensstörer hier streng verpönt; selbst die Liebe, die zum sinnlichen Behagen wie zur gemüthlichen Zärtlichkeit der Gefühle für das Idyllische ein Hauptfaktor ist, erscheint in zahmster Lammsnatur, damit man sicher ist, dass Eifersuchtskonflikte und Konflikte zwischen Liebe und andern Trieben im Ernst nicht zu befürchten sind. Das Idyllische hat sein ästhetisches Recht in Zustandsbildern, die auf Handlung verzichten und sich mit der in der Situation ausgedrückten Stimmung behaglichen stillen Friedens begnügen.

Wo das Idyllische in Handlungsbilder, namentlich in Dichtungen eintritt, da darf es nur auf kurze Zeit die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, wenn es nicht durch Eintönigkeit ermüden soll. Am besten eignet es sich zu kürzeren Episoden, welche in leidenschaftlich bewegten Dichtungen als Ruhepunkte dienen und ebenso durch den Kontrast mit der sie einrahmenden Dichtung gehoben werden, wie sie selbst diese heben. Bei längeren Dichtungen ist das Idyllische nur erträglich, wenn es bloss den Hintergrund bildet, auf dem der subjektive Humor des Dichters sich entfaltet; andernfalls müssen nothwendig der Konflikt und seine Lösungen in das Idyllische Eingang finden, und das letztere behauptet seinen Namen dann nur noch in dem Sinne, dass die Konflikte selbst von der allermildesten Art sind und sich dadurch ganz von selbst einer immanenten Lösung darbieten. In diesem weiteren Sinne greift dann bereits das Idyllische in das Rührende über; denn die immanente Lösung des Konflikts ist das Rührende, dessen Eintritt durch die leichte Empfindsamkeit und Gemüthlichkeit der idyllischen Charaktere noch begünstigt wird. Weil man bei den allerseits vorhandenen Dispositionen des versöhnlichen Ausgangs sicher ist, werden die schwachen Konflikte auch von den handelnden Figuren wie von den Zuschauern kaum als Konflikte empfunden, sondern nur als sanfte Kräuselungen des friedlichen Wasserspiegels. Wenn die leisen Konflikte sich in den Gefühlen der Betheiligten mehr als eine sanfte Schwermuth spiegeln, die durch Entsagungsfreudigkeit gemildert und durch wohlbegründete Hoffnung überwogen wird, so klingt die immanente Lösung um so stärker in den leicht gerührten Herzen wieder, und das ganze Spiel der leichten Konflikte wird willkommen geheissen als erwünschte Gelegenheit zur Entfaltung empfindsamer Rührung und weichherziger Gefühlsschwelgerei. Wo dieses sentimentale Element die Oberhand gewinnt, da ist das Idyllische bereits in das Rührselige umgeschlagen, und

man hat es dann in Wahrheit schon nicht mehr mit der rührenden Unterart des Idyllischen, sondern mit der idyllischen Unterart des Rührenden zu thun.

c. Das Spektakulöse und das kalt Grässliche.

Bevor wir nun den Arten der Lösung des Konflikts näher treten, müssen wir damit beginnen, die Arten des Konflikts selbst zu unterscheiden. Es ist dabei auf Kapitel III 2 g und h (das individuell Hässliche und seine Ueberwindung) zurückzuweisen. Wir sahen dort, dass das Hässliche das dem logischen Process immanente Moment der Negativität ist, und zwar das ästhetische Hässliche die vom positiv Logischen überwundene Negativität, das unästhetische Hässliche die nicht überwundene, selbstständig verharrende Negativität; wir sahen ferner, dass der Konflikt des relativ Unlogischen gegen das Logische theils als innerer Konflikt im Individuum, als Störung und Wiederherstellung der individuellen Harmonie, theils als äusserer Konflikt zwischen verschiedenen Individuen, als Störung und Wiederherstellung der universellen Harmonie, theils als Wechselwirkung von beiden verläuft. Weil der Konflikt als ungelöster etwas Unlogisches ist, darum ist er hässlich; weil der gelöste Konflikt etwas Logisches ist, darum ist er schön, und weil er eine höhere Entwickelungsstufe der logischen Idee repräsentirt als das konfliktlose Schöne, darum ist er schöner als dieses. Das Logische als Process ist mikrokosmischer und darum schöner als das Logische als ruhender verharrender Zustand; das konfliktlose Schöne kann aber immer nur ein processloses Zustandsbild geben, während eine Handlung sich nur aus Konflikten, ein Process sich nur auf Grund eines relativ Unlogischen (oder aus logischem Gesichtspunkt nicht sein und bleiben Sollenden) entwickeln kann.

Der Konflikt als bloss innerer zwischen Gefühlen und Begehrungen desselben Individuums ist nur ein Bruchstück oder Vorbereitungsstadium oder subjektiver Reflex des vollen und ganzen Konfliktes; er setzt äussere Konflikte voraus und treibt bei genügender Stärke wiederum zu solchen hin. Aber obwohl nur Bruchstück, ist er doch ästhetisch möglich und verständlich, vorausgesetzt, dass er soviel als nöthig von den äusseren Konflikten in sich abspiegelt und erkennen lässt; er enthüllt das Individuelle in seiner Tiefe als das konkret Schöne und lässt in die psychologische Vermittelung der logischen Lösung des Konflikts hineinblicken. — Der Konflikt als bloss äusserer hingegen ist ebensosehr Bruchstück des ganzen Konflikts und spiegelt nicht in derselben Weise die inneren Konflikte wider, aus denen er hervorgegangen ist, oder die seine Begleitung und Folge bilden. Wird er durch zufällige Ereignisse aus der Welt geschafft, so wird die Unlust erregende Hässlichkeit des Konflikts zwar beseitigt, aber nicht so überwunden, dass sie zur Staffel für eine höhere Potenz des Schönen wird; denn die zufällige Aufhebung des Konflikts ist eine unlogische Aufhebung desselben, keine logische, wie die „Lösung“ im engeren Sinne des Worts sie verlangt. Selbst wenn eine logische Lösung stattfindet, muss sie doch als eine zufällige Aufhebung erscheinen, so lange kein Einblick in den inneren Konflikt und seinen

psychologischen Motivationsprocess gestattet ist, durch welche allein die logische Lösung auf natürlichem Wege vermittelt werden kann. Der bloss äussere Konflikt zeigt zwar Individuen, aber grade nicht dasjenige an ihnen, was das konkret Schöne ausmacht, nämlich das Individuelle; er ist darum auch ausser Stande, die Individuen höherer Ordnung zur Anschauung zu bringen, weil deren individuelle Einheit nicht mehr in äusserer Kontinuität, sondern in inneren, seelischen Einheitsbeziehungen liegt. Er ist endlich, weil er nur Figuren, Thaten und Ereignisse, aber nicht deren seelische Innerlichkeit vorführt, nicht im Stande, einen annähernd so grossen Reichthum lebhafter und tiefer ästhetischer Scheingefühle zu erregen, wie die Vorführung des inneren Konflikts; d. h. er lässt den Zuschauer kalt und gleichgültig und beraubt sich mit diesen ästhetischen Scheingefühlen des wichtigsten Mittels zur Erschliessung des idealen Gehalts im ästhetischen Schein. — Zu dem Maximum der ästhetischen Wirkung gelangt das konflikthaltige Schöne erst da, wo sowohl der äussere als auch der innere Konflikt in ihrer Wechselwirkung zur Darstellung gebracht werden. Der bloss innere Konflikt hat sein gutes ästhetisches Recht in den sogenannten subjektiven Künsten (Landschaftsmalerei, Musik, Lyrik); der zugleich innere und äussere Konflikt führt in Plastik und Malerei, in Epik und Dramatik auf die höchsten Höhen des Schönen; der bloss äussere Konflikt dagegen hat nur eine untergeordnete ästhetische Bedeutung und ist ästhetisch verwerflich, überall wo gleichzeitig eine nebenherlaufende Darstellung des inneren Konflikts möglich war und vom Beschauer erwartet werden durfte.

Der bloss äussere Konflikt verzichtet auf die Potenzirung des Schönen durch logische Ueberwindung des Konflikts und auf die Erregung der entsprechenden ästhetischen Scheingefühle und beschränkt sich statt dessen darauf, den an und für sich konfliktlosen Modifikationen Gelegenheit zur Entfaltung zu geben; es liegt darin ein Verstoss gegen die teleologische Oekonomie, indem Mittel in Bewegung gesetzt werden, ohne die entsprechenden ästhetischen Wirkungen aus denselben zu schöpfen. Der bloss äusserliche Konflikt lässt nicht nur kalt, sondern er will auch kalt und gleichgültig lassen; er will, dass man sich um ihn als Konflikt gar nicht kümmern soll, sondern nur um dasjenige, was er Gelegenheit bietet zur Schau zu stellen. Denn wenn man sich erst um den Konflikt bekümmern würde, so würde man den Mangel wahrhafter Lösungen auch als hässlich bemerken; wenn man dagegen nur auf das durch den äusseren Konflikt zur Schau Gestellte achtet, so denkt man nicht an diesen Mangel. Der bloss äusserliche Konflikt ist darum zu bezeichnen als das Spektakulöse (gebildet aus dem Worte Spektakel, Spektakelstück oder Schaustück); dasselbe findet sowohl in der Staffelei- und Wandmalerei als auch im grossen (wo möglich „historischen") Ballet, sowohl in der „Haupt- und Staatsaktion", wie im „Mord- und Spektakelstück" und in gewissen Hintertreppenromanen seinen Platz. Die relativ grösste ästhetische Berechtigung hat es noch im modernen Ballet, insofern diess selbst ein entartetes Genre ist, in dem schwer etwas Besseres geboten werden kann; demnächst in der Wandmalerei, sofern dieselbe unter Verzicht

auf tiefere selbstständige Wirkung zur prunkvollen Ausschmückung von Festräumen dienen soll und deshalb den koloristischen Effekt und die tableauartige Wirkung von Figurenmassen in den Vordergrund zu stellen wünscht. Am wenigsten berechtigt ist das Spektakulöse in der Poesie, wo man entschieden mehr zu erwarten befugt ist, und der Verzicht auf seelische Verinnerlichung der Konflikte eine durch nichts zu entschuldigende Selbstverschneidung der Kunst ist.

Da das Spektakulöse nur so weit erträglich ist, als es dem Zuschauer gestattet, sich um den Konflikt als solchen gar nicht zu bekümmern und ihn nur als gleichgültiges Mittel zur Schaustellung zu betrachten, so ist es auch ziemlich gleichgültig, ob die äusseren Konflikte dieser uns völlig kalt und gleichgültig lassenden Individuen ungelöst bestehen bleiben und versumpfen, oder ob sie durch glückliche Zufälligkeiten als Konflikte aufgehoben werden ohne Schädigung der Individuen, oder ob sie durch Vernichtung ihrer Träger aus der Welt geschafft werden. Wir finden die Versumpfung im ersten Falle nicht traurig, die zufällige glückliche Lösung im zweiten Fall nicht rührend und den Mord und Todtschlag im dritten Fall nicht tragisch, weil alles diess die Erregung von ästhetischen Scheingefühlen voraussetzen würde, welche bei dem völlig kalt lassenden äusseren Konflikt ausgeschlossen ist. Nur im dritten Fall reagirt das Gefühl des Beschauers gegen das Mordiöse, und zwar als gegen etwas Grässliches, was jeden gesunden Sinn anwidert; das ästhetische Gefühl findet nicht darum das Morden hässlich, weil es sich für die Abgeschlachteten als Individuen interessirt, sondern hässlich rein von der Stufe des lebendig Schöneren aus betrachtet, weil jede Zerstörung des Lebenszwecks am Lebendigen hässlich, und wo sie sich in sinnlicher Anschaulichkeit oder gar in massenhafter Vervielfältigung aufdrängt, grässlich ist. Da das so entstehende Grässliche nicht den Zuschauer durch persönliche Sympathie mit den Leiden der geopferten Individuen erschüttert, so ist es ein kalt Grässliches oder abstrakt Grässliches zu nennen, das nur darum das Gefühl afficirt, weil überhaupt und abstrakt genommen solche hässliche Dinge in der Welt vorkommen und weil die Kunst die sinnliche Anschauung dieses Hässlichen zumuthet, das man in der Wirklichkeit meidet oder flieht.

Die Anziehungskraft, welche der Anblick des Hässlichen auf die Grausamkeitswollust ausübt, fällt als reale Gefühlserregung ausserhalb des ästhetischen Gebiets; als Erregung eines Scheingefühls aber nimmt sie an dem pathologischen und perversen Charakter dieses Gefühls Theil und charakterisirt sich dadurch als eine ästhetisch perverse Lust am Hässlichen als solchen. Wo ein solcher ästhetisch perverser Hang gefunden wird, ist immer der Verdacht gerechtfertigt, dass demselben Individuum auch ein ethisch perverser Hang, eine reale Lust an den realen Schmerzen und Leiden Dritter als psychologische Grundlage des ersteren innewohnt, wenn derselbe auch durch entgegenwirkende sittliche Triebe oder moralische Dressur überdeckt wird. Es ist zweifellos, dass eine Stärkung der ästhetisch perversen Lust am Grässlichen mittelbar auch eine Kräftigung des ethisch perversen Hanges der realen Grausamkeitswollust im Gefolge hat; es liegt des-

halb die Bekämpfung des Grässlichen im ästhetischen Schein nicht nur im Interesse der ästhetischen Volkserziehung sondern gleichzeitig auch in demjenigen der sittlichen.

d. Das Intriguante.

Zwischen dem bloss äusserlichen Konflikt und dessen voller Verinnerlichung giebt es eine Zwischenstufe, welche eine geringere ästhetische Berechtigung hat als die letztere, aber eine grössere als der erstere. Diese Zwischenstufe besteht darin, dass der Verlauf des äusseren Konfliktes zwar in die Vorstellung der Betheiligten, aber nicht in deren Gefühl reflektirt, dass er wohl mit dem Verstande aber nicht mit dem Gemüth derselben in Wechselwirkung steht. Bestimmte Ziele müssen die handelnden Figuren freilich ihrem Willen vorhalten; aber die Wahl derselben ist nicht durch die Charaktere pragmatisch motivirt und noch weniger Resultat eines tiefinnerlichen Gefühlsprocesses, sondern sie werden einfach als faktisch gegebene Voraussetzungen und möglichst nebensächlich behandelt, um den Schwerpunkt auf den Kampf um ihre Durchsetzung und auf die Ueberwindung der entgegentretenden Hindernisse zu legen. Diese Ueberwindung erfolgt aber durch den Verstand, durch Klugheit und List, durch geschickte Benutzung der Schwächen der Gegner und der gegebenen Umstände, insbesondre der kleinen, unmerklichen und anscheinend unwichtigen unter denselben zur Herbeiführung günstiger Konstellationen.

Ausgeschlossen erscheint sowohl die rohe physische Kraft als auch die Heldenhaftigkeit des Charakters und der Gesinnung; die erstere gehört noch der Stufe des bloss äusserlichen Konflikts an, die letztere führt schon in die innerliche Verarbeitung des Konflikts hinüber. Berechnende Schlauheit und List gehören mehr dem Schwachen als dem physisch Starken an und würden demnach durch Reckenhaftigkeit bloss beeinträchtigt werden; sie feiern ihre grössten Triumphe in einer civilisirten Gesellschaftsordnung, die zu fest gefügt ist, um durch rohe Kraft aus den Fugen gerückt zu werden, und in Epochen ohne innerlich grosse Ziele und Aufgaben, in denen Charakterlosigkeit und Gesinnungslosigkeit an der Tagesordnung ist. Das beharrliche und kluge Verfolgen des einmal gesteckten Ziels kann deshalb auch bei aller erdenklichen Verstandesüberlegenheit nicht erhaben wirken, weil der Verständigkeit die Vernünftigkeit fehlt, d. h. weil die Ziele selbstsüchtiger oder zufälliger Art, vielleicht blosse Capricen sind, und jedenfalls einer edleren und tieferen Begründung entbehren. Selbst wo dem Namen nach Liebe oder Ehrgeiz die Ziele steckt, ist es in der That doch nur die egoistische Laune, welche sich auf dieselben versteift und sich mit edleren Motiven nur Anstands halber drapirt; diess zeigt sich dann deutlich genug darin, dass jede Verinnerlichung, Vertiefung und psychologische Erklärung dieser Willensrichtungen sorgfältig vermieden wird, um nur nicht aus der kühlen Verstandesmässigkeit heraus und in's gefühlvolle Genre zu gerathen. Die verstandesmässige ist die einzige Art, wie der Mensch sich zu äusseren Konflikten ein psychologisches Verhältniss gewinnen kann, wenn doch die Widerspiegelung der äusseren Konflikte in inneren

Konflikten der Gefühle und Leidenschaften ausgeschlossen bleiben soll; nach dem Hauptmerkmal der Intrigue lässt sich diese Zwischenstufe als das Intriguante bezeichnen. Da es der bildenden Kunst schwer fällt, das Intriguante genügend zu versinnlichen, so ist dasselbe wesentlich auf die Poesie und die Verbindung von Poesie und Mimik beschränkt, und hat speciell in dem französischen Intriguenstück der Restaurationszeit seine verhältnissmässig reinste Ausprägung gefunden.

Es ist nicht zu leugnen, dass es ergötzlich ist, einen Menschen durch überlegene Klugheit den Verlauf der äusseren Konflikte beherrschen und nach seinem Willen lenken zu sehen; insofern die Gewandtheit des Geistes, die Geistesgegenwart und Berechnung, die schlaue Benutzung der andern Menschen durch geschickte Köderung mit den für sie wirksamsten Motiven u. s. w. ein Bestandtheil des Geistes von positivem teleologischem Werth ist, insofern ist auch seiner Darstellung im ästhetischen Schein ein positiver ästhetischer Werth nicht abzusprechen. Aber sobald die Bedeutung des Intriguanten übertrieben wird, sobald sie aus den Epochen des Verfalls auf solche aufstrebenden geistigen Lebens übertragen, und ihr Einfluss auf die untergeordneten Nebensachen der Geschichte zu einem solchen auf deren entscheidende Faktoren aufgebauscht wird, so kommt ein Moment der Unwahrheit in die Darstellung, und dieses erreicht seinen Gipfel, wenn das Kunstwerk sich dazu hergiebt, ausdrücklich die Tendenz zu predigen: „Kleine Ursachen, grosse Wirkungen!“ Zur Erklärung des historisch gleichgültigen Faktums, ob diese oder jene Hofschranze in Gunst kommt oder in Ungnade fällt, mag das Intriguante ausreichen; aber der Fortschritt der Geschichte wird durch die wahrhaft grossen Faktoren im Völkerleben bestimmt, die, langsam herangereift, früher oder später mit Sicherheit zum Durchbruch gelangen, weil sie eine lange Reihe von günstigen und ungünstigen Konstellationen als beharrende, an Expansionskraft stetig wachsende Mächte überdauern. Wo das Intriguenstück es versucht, sich grosser geschichtlicher Stoffe zu bemächtigen, tritt seine innere Unwahrheit grell zu Tage und es wirkt abgeschmackt; wo es tragische Sujets in seiner Weise bearbeitet, wird es zum widerlichen Zerrbild. Zwar ist das Hofleben in absoluten Monarchien, insbesondre ein Hofleben mit direkter oder indirekter Weiberherrschaft, sein günstigster Boden; aber es muss sich auf diesem Boden auf das Privatleben beschränken und vom Geschichtlichen fernhalten, wenn es auch dasselbe durch das Hintertreppenspiel streifen darf. In das ernste und rührende Gebiet darf das Intriguante sich nur insoweit eindrängen, als die Träger des Gegenspiels sich der Intrigue bedienen, während die Helden durch ihre innere Kraft über diese kleinlichen Hindernisse triumphiren, oder doch nur bei Gelegenheit derselben an ihrer eigenen Maasslosigkeit zu Grunde gehen.

e. Das Lustige.

Das Intriguante ist um so ästhetisch werthvoller, je mehr es auf Ernst verzichtet; denn da es sich mit dem Erhabenen nicht verträgt, so kommt das Ernste ohne Erhabenheit doch immer nur sehr mittelmässig und kläglich heraus. Das Intriguante ist um so ergötzlicher,

je belustigender es ist und um so belustigender, je heiterer es ist. Aesthetisch am höchsten steht es da, wo es zum Lustigen wird; das Lustige aber erreicht es nur da, wo die äusseren Konflikte gar nicht ernst und gefährlich, sondern nur der Anlass zum belustigenden Spiel des Verstandes mit denselben sind, wo aber auch zugleich die handelnden Charaktere ein grosses Maass von Behagen und Heiterkeit in die Handlung mitbringen und nicht nur in derselben bewahren, sondern durch dieselbe und ihre ergötzlichen Erfolgen steigern lassen. Das Lustige steht dem Rührenden ebenso gegenüber wie das Heitre dem Ernsten, und hält sich vor allem das Rührende vom Leibe, als welches am störendsten auf seine Lustigkeit wirken würde. Es steht zu dem Idyllischen insofern in Beziehung, als es aus einer Steigerung der in diesem gegebenen behaglichen und heiteren Grundstimmung entspringt, aber seine Lustigkeit ist munterer, frischer, kecker, lärmender, übermüthiger, neckischer, ausgelassener, als das idyllische Behagen, nicht so still, sanft und friedliebend wie dieses, und vor allem jeder Sentimentalität und Empfindsamkeit abhold. Das Lustige scheut nicht wie das Idyllische die Konflikte, sofern dieselben nur nicht ernst, schwer und gefährlich zu werden drohen; es ruft sogar muthwillig die leichten Konflikte hervor, um sich bei ihrer heitren und spielenden Ueberwindung seiner geistigen Ueberlegenheit zu erfreuen. Diess ist aber nur möglich, insofern das Lustige wirklich auf einer geistigen Ueberlegenheit ruht, welche bei dem Idyllischen noch fehlt, und deren Mangel grade das letztere auf seinem Niveau festhält.

Wie das Intriguante im Intriguenstück, so hat das Lustige seine verhältnissmässig reinste Ausprägung im Lustspiel im engeren Sinne des Worts gefunden. Das Lustige kann das Intriguante als seine Grundlage nicht entbehren; aber das Intriguante ist ihm nur Mittel seiner Selbstentfaltung, Selbstvergewisserung und Selbststeigerung, und seine eigentliche ästhetische Bedeutung ruht nicht in seiner Intriguantheit, sondern in seiner Lustigkeit. Das Intriguante mit seiner verstandesmässigen Ueberlegenheit weckt wohl ästhetische Sympathie mit dem gehobenen Selbstgefühl des die Menschen und das Schicksal beherrschenden und an seinen Drähten leitenden Intriguenhelden; aber das Lustige erweckt über diese Sympathie mit dem gehobenen Selbstgefühl aus intellektueller Ueberlegenheit hinaus noch die ästhetische Sympathie mit der unverwüstlichen Lustigkeit des Helden und seiner Genossen. Auf der Grundlage des Konflikts und seiner intellektuellen Ueberwindung durch die Intrigue, und mit denselben in eins gefasst, ist das Lustige eine ganz bestimmte ästhetische Kategorie, ohne dieselben dagegen eine aus dem realen entlehnte Eigenschaft, die sich noch zu keiner begrifflichen Bestimmtheit auf ästhetischem Gebiete durchgerungen hat und ihrer Natur nach dazu auch gar nicht fähig ist. Wo das Lustige eine ästhetische Bedeutung beansprucht, muss es entweder aus dem Intriguanten hervorgegangen sein, oder in's Komische aufgegangen sein.

Es liegt nun in der That dem Lustigen ausserordentlich nahe, mit seinem Dialog in die Komik des Witzes, mit seiner Intrigue in die Situationskomik und mit seinen Figuren in die Charakterkomik

überzugreifen, so nahe, dass man schwerlich ein Lustspiel finden wird, welches auf die Steigerung zur Komödie verzichten möchte; die begriffliche Verwandtschaft des Lustigen zum Komischen ist auch darum so eng, weil beide den Konflikt mit intellektuellen Mitteln zu lösen versuchen. Aber eine begriffliche Nöthigung zum Uebergreifen des Lustigen in's Komische liegt nicht vor; das Lustige kann nicht wohl das Intriguante als seine Grundlage entbehren, aber es kann ohne Schädigung seines Wesens das Komische entbehren. Indem das Lustige in das Komische übergreift, erhebt es sich auf eine höhere Stufe, nämlich von der Zwischenstufe des bloss in die verstandesmässige Vorstellung reflektirten äusseren Konflikts zu einem in die logische Selbstvernichtung sich verinnerlichenden Konflikt. Es wäre unerfindlich, warum das Lustige sich den Fortgang zum Komischen versagen sollte, um so mehr als das Komische, um sich eine häufigere Wiederkehr zu ermöglichen, doch genöthigt ist, bei dem Lustigen Rückanlehnung zu suchen; aber eine logische Nöthigung zu diesem Fortgang neben dem praktischen Vortheil desselben existirt nicht. Man findet wenigstens in feineren Lustspielen Scenen genug, in denen das Intriguante und Lustige ohne komische Beimischungen das Feld behaupten, wenngleich auch in solchen Scenen unvermerkte Beiträge zur späteren Enthüllung der immanenten Komik der Charaktere und Vorbereitungen für Situationskomik liegen mögen.

f. Das Rührende.

Während das Intriguante nur die einseitige Sympathie mit dem durch die intellektuelle Ueberlegenheit gehobenen Selbstgefühl und die Lust an der gewandten intellektuellen Ueberwindung der entgegenstehenden Schwierigkeiten aufkommen lässt, während das Lustige dem bloss die Sympathie mit der frischen Fröhlichkeit des Herzens hinzufügt, erschliesst das Rührende die ganze Skala der Gefühlstöne und deren Widerhall in den ästhetischen Scheingefühlen des Beschauers. Diess geschieht dadurch, dass der Konflikt als zugleich innerlicher aufgefasst und dargestellt, d. h. zu einem Konflikt von gegeneinanderstreitenden Begehrungen, Gefühlen und Stimmungen vertieft wird. Rührend im weiteren Sinne nennt man, wie wir oben (Cap. IV 1 d) sahen, alles, was weiche, sanfte, milde, süsse, schmelzende Gefühle auslöst, was also einerseits zum Strengen und andrerseits zum lustig-Heiteren in Gegensatz steht. Sowohl das Erhabene wie das Anmuthige kann unter das Rührende fallen, ersteres sofern es seine geistige Ueberlegenheit ohne Härte und Strenge in aller Milde und Sanftmuth behauptet und ausübt, letzteres in um so höherem Grade, je mehr die seelische Anmuth mit ihrer Naivität und Unschuld in ihm vorherrscht, je weniger deren Unbewusstsein durch das Bewusstsein erhellt ist und je weniger Hinneigung es zum Lustigen zeigt. Je stürmischer ein Gefühl verläuft, je mehr es sich zum Affekt steigert oder zur Leidenschaft verhärtet, desto imponirender wirkt es und desto mehr nähert es sich dem Erhabenen an; je einseitiger ein solches Gefühl sich geltend macht und je mehr es dabei seiner Natur nach mit andern in Konflikt geräth, desto herber, strenger, starrer und feind-

seliger wird es in diesen Konflikten und desto mehr tritt das Rührende in demselben zurück. In der aktuellen Spannung des inneren Konfliktes hat demgemäss das Rührende am wenigsten Platz; nur in idyllischen Konflikten geringsten Grades kann es sich behaupten, weil die friedliebenden Neigungen auf allen Seiten so gross sind, dass man die rührende Lösung schon im Konflikt vorweg empfinden muss. Je schärfer der äussere und innere Konflikt sich zuspitzt, je aufregender und spannender derselbe wird, desto mehr wird das Rührende im weiteren Sinne von der Härte und Bitterkeit des Kampfes und den in ihm sich begegnenden erhabenen Faktoren verdrängt.

Aus dieser Spannung des Konfliktes entwickelt sich nun das Rührende im engeren Sinne, d. h. dasjenige Rührende, welches den Konflikt überwindet und zur versöhnenden Lösung bringt. Dieses Rührende im engeren Sinne tritt überall da ein, wo mildere, sanftere, weichere, edlere und uneigennützigere Gefühle und Triebe die Oberhand gewinnen über die zum Konflikt treibenden Mächte. Bald ist es die Erinnerung, z. B. an die Zeit der eigenen kindlichen Unschuld und Reinheit, oder an die Liebe zur Mutter, oder an die selbstvergessene jugendliche Hingebung der ersten Liebe, bald die seelische Anmuth eines naiven Kindes oder einer zarten reinen Jungfrauenblüthe, bald die Wiedererkennung eines verloren geglaubten Verwandten oder Freundes, was die starre Rinde des Stolzes, der Selbstsucht, des Hasses, der Rachsucht oder des Ehrgeizes sprengt und den grossmüthigen, milden, hingebenden, vorprüfenden, verzeihenden und versöhnlichen Regungen des Gemüths die Bahn zum Siege frei macht; bald ist es die Macht der Beredsamkeit, besonders aus dem Munde geliebter Personen, welche durch Berufung an alle edleren und besseren Regungen des Herzens den Trotz und die Verstocktheit bricht; bald ist es die Sprache der Thatsachen, des Entsetzens vor den Folgen des eingeschlagenen Weges, welcher denselben als Irrweg erkennen lehrt und die Sinnesumwandlung mit oder ohne Reue herbeiführt; bald endlich ist es das aus der Hand der Götter kommende unerwartete und unverhoffte Glück, welches mit einem Schlage die anscheinend hoffnungslose Situation umwandelt und den fassungslos Beglückten in Freudenthränen ausbrechen lässt.

Das Rührende im weiteren Sinne bezeichnet nur eine besondere Art von Objekten, welche eine besondre Art von reaktiven oder sympathischen Scheingefühlen erweckt (reaktive bei der unbewussten Anmuth, Naivität, Unschuld, Kindlichkeit u. s. w., sympathische bei der Darstellung weicher schmelzender Gemüthsbewegungen). Das Rührende im engeren Sinne bezeichnet diejenige besondre Art von Lösungen eines Konflikts, welche in potenzirter Gestalt rührend wirkt. Nicht nothwendig wird ein jeder Beschauer durch kindliche Anmuth grade gerührt, wenn auch jeder sie anmuthig schön findet; es gehört dazu schon eine gewisse leichte Erregbarkeit des Gemüths, eine besondere Empfänglichkeit für Rührung, die nicht jedem gegeben ist, und die als Empfindsamkeit leicht einen pathologischen Zug aufweist. Wo es die Darstellung weicher und schmelzender Gefühlsregungen selbst ist, welche sympathische Scheingefühle erweckt, da kommt es

wesentlich darauf an, welcher Art die Motive sind, aus denen die Gefühlsregungen im ästhetischen Objekt entspringen. Sind die Motive stark und eindringlich genug, um bei normaler Gemüthsbeschaffenheit solche Rührung im Objekt zu rechtfertigen, dann ist gegen das Rührende auch ästhetisch nichts einzuwenden; sind sie aber so schwach und unbedeutend, dass die von ihnen im Objekt erregten Gefühle ausser Verhältniss zu denselben stehen, so ist das Rührende eine blosse Folge der übertriebenen Sentimentalität der dargestellten Figuren, und so als pathologisch-abnorme, weichlich-weibische Rührseligkeit hässlich. Wo es dagegen eine normale Lebensäusserung ist, die zu der Grösse der Motive in Proportion steht, da ist es schön und legt Zeugniss ab von einer den Menschen ehrenden und seinen Menschenwerth erhöhenden Gemüthstiefe.

Am meisten Bürgschaft dafür, dass das Gefühl sich nicht an Lappalien wegwirft und erst durch zureichende Motive die Scham vor seiner Blossstellung überwinden lässt, liegt darin, wenn das Objekt erhaben ist und sich gegen das Emporkommen und den Sieg der weicheren Gefühlsregungen sträubt, schliesslich aber doch von denselben überwältigt wird. Dieser Fall tritt z. B. ein, wenn ein edles, würdiges Königspaar um den Verlust des einzigen Kindes trauert, oder ein aus seiner Heimath weggeführter Stamm im fernen Lande seine Verbannung und den Verlust seiner politischen Selbstständigkeit beklagt; insbesondre aber ist er überall gegeben, wo erhabene Konflikte in geistig erhabenen Individuen eine logisch konsequente, d. h. charakterologisch wahre und motivatorisch folgerichtige Lösung durch das Rührende finden. Deshalb ist das Rührende im engeren Sinne als die versöhnliche Lösung ernster Konflikte zugleich das rührend Schöne im eminenten Sinne. Erst das Rührende im engeren, eminenten Sinne ist eine feste und bestimmte ästhetische Kategorie, während das Rührende im weiteren Sinne noch nicht zu einer solchen durchgebildet und verfestigt ist; es hat damit eine ähnliche Bewandniss wie mit dem Lustigen, das aus der intriguanten Ueberwindung des Konflikts entspringt und dem Lustigen vor allem Konflikt, sofern dasselbe auch noch nicht in's Komische übergreift. Das Rührende und Lustige im weiteren Sinne gewinnen ihre ästhetische Bedeutung wesentlich erst daraus, dass sie durch den Konflikt hindurchgehen und so zum Rührenden und Lustigen im engeren Sinne werden, wogegen das Erhabene und Anmuthige sich vor allem Konflikt ihrem Wesen nach voll und ganz entfalten. Deshalb mussten die letzteren als konfliktlose Modifikationen des Schönen vorweg behandelt werden, während die ersteren erst unter den konflikthaltigen Modifikationen näher erörtert zu werden beanspruchen können.

g. Das Rührselige.

Auch bei dem Rührenden im engeren Sinne ist die Möglichkeit gegeben, in abnorme Rührseligkeit zu gerathen, insofern die dargestellten Personen mit einer krankhaften Sentimentalität ausgerüstet sind und in Folge dessen aus der versöhnlichen Lösung relativ unbedeutender Konflikte ein übergrosses Maass von Rührung schöpfen.

Der Zuschauer wird dann unwillkürlich von der dargestellten Rührung sympathisch erregt; sofern er aber nicht in demselben Maasse wie die dargestellten Personen an übermässiger Empfindsamkeit krankt, wird gleichzeitig sein ästhetisches Urtheil sich gegen diese sympathische Rührung auflehnen als gegen eine relativ unlogische, pragmatisch nicht in diesem Maasse motivirte, pathologisch übertriebene Rührung. Die empfindsamen Seelen dagegen, denen dieses ästhetische Urtheil fehlt, fühlen sich grade von der dargestellten Rührseligkeit verwandtschaftlich angeheimelt, ihre Hyperästhesie würde unter stärkeren Motiven allzuschmerzlich durch Nervenerschütterung leiden, ohne darum stärkere Grade der Rührung als Gewinn davonzutragen als bei diesen für normale Gemüther unzulänglichen Reizen. Hier liegt der Grund warum das „schwache Geschlecht", und in Perioden von sentimentaler Geistesrichtung auch ein Theil des stärkeren Geschlechts, so leicht dazu kommen, nicht nur dem Rührenden subjektiv den Vorzug vor allen andern Modifikationen des Schönen (insbesondre vor dem Tragischen) zu geben, sondern auch innerhalb des Rührenden wieder das schwächlich Rührselige und krankhaft Sentimentale vor dem grossartig Rührenden zu bevorzugen.

Das schwächlich Rührselige ist relativ noch am erträglichsten, wo es sich an das Idyllische und seine sanften Konfliktchen anlehnt, also wenigstens noch mit Gestalten operirt, die abgesehen von ihrer Empfindsamkeit natürlich und gesund sind. Schlimmer ist schon das Rührselige, wo die Konflikte nicht mehr dem natürlichen Leben sondern naturentfremdeten Bedingungen der Civilisation entlehnt sind, wo die Gestalten nicht mehr unter naturgemässen Impulsen, sondern nach konventionellen Begriffen von Werth, Ehre und Schicklichkeit handeln und fühlen. Man kann harmlos mit Daphne sympathisiren, wenn sie sich vor Eifersucht auf Chloë verzehrt; aber wenn das Hinderniss der Liebe nicht ein so naturgemässes, sondern etwa eine künstliche Rangverschiedenheit in einem Bauerndorf, oder ein Fehlbetrag von 300 Mark an der Höhe der vorhandenen Mitgift ist, wenn es selbstaufgeworfene Maulwurfshaufen sind, die für unübersteigliche Berge gehalten werden, dann sind wir ausser Stande, mit der Rührung über deren Ueberwindung ohne Protest zu sympathisiren.

Noch schlimmer wird die Sache, wenn nicht bloss das Urtheil über den praktischen Werth der Dinge und Verhältnisse sich der Natürlichkeit entfremdet, sondern auch das sittliche Urtheil der dargestellten Personen sich derart verwirrt, dass zuerst die Weichherzigkeit und Charakterlosigkeit zur Schlechtigkeit und Gemeinheit des Handelns verführt, und dass nachher dieselbe Weichherzigkeit und Charakterlosigkeit in überquellender Rührung verzeiht und an eine unter den gegebenen Bedingungen unmögliche Besserung glaubt, anstatt sich mit stolzer Verachtung oder mildthätiger Unterstützung aus der Ferne zu begnügen. Wo es die Weichherzigkeit und sentimentale Charakterlosigkeit war, die zur Schlechtigkeit aus momentaner Rührung führte, kann man sicher sein, dass solche Person bei nächster Gelegenheit ebenso gemein und charakterlos handeln wird, und dass das Vertrauen auf die nachhaltige Dauer der durch die Versöhnungsrührung bewirkten

Sinnesänderung auf einem psychologischen Unverstand beruht. Wo alle dargestellten Gestalten an demselben Uebermaass von charakterloser Rührseligkeit laboriren, kann man sich nur mit dem einen Trost von solcher Gesellschaft und ihrem Treiben abwenden, dass dieses Pack einander werth sei und sich gegenseitig nichts vorzuwerfen habe (Kotzebues „Menschenhass und Reue"). In Wahrheit sind die gebotenen Lösungen blosse Scheinlösungen und das Rührselige wird so zum hässlichen Gegentheil des wahrhaft Rührenden, nämlich zur Ungelöstheit des Konflikts unter Vorspiegelung des falschen Scheins einer Lösung. Auf die psychologischen und moralischen Rückwirkungen der Gewöhnung an den Genuss dieses Rührseligen brauche ich wohl nur hinzudeuten, da dieselben ebensosehr auf der Hand liegen, als sie ausserhalb des Bereichs der ästhetischen Erörterung fallen.

h. Das Rührende im Verhältniss zum Erhabenen und Anmuthigen.

Gegenüber dieser unästhetischen Rührseligkeit steht das rührend Schöne ästhetisch um so höher, je mehr seelische Anmuth es entfaltet und je erhabener die Konflikte sind, die es löst. Wenn es einerseits die ächte und wahre Liebenswürdigkeit des Gemüths und Charakters ist, in deren Versinnlichung die Anmuth sich entfaltet, wenn andrerseits die versöhnliche Lösung seelischer Konflikte zwischen verschiedenen Individuen aus der ächten und wahren Liebenswürdigkeit des Gemüths und Charakters entspringen wird, so ist damit schon gesagt, dass das Rührende in irgend welchem Grade anmuthig sein muss, mindestens ein seelisch Anmuthiges auf Seiten derjenigen Person einschliessen muss, aus deren innerer Liebenswürdigkeit die Lösung des Konflikts entspringt. Wo die Lösung von der Erhabenheit des Helden und seiner physischen Ueberlegenheit auszugehen scheint, ist entweder der Konflikt ein blosser Scheinkonflikt, der in Wahrheit schon immer gelöst war, oder die Lösung eine blosse Scheinlösung, während die wahre Lösung ganz wo anders liegt, nämlich in den Faktoren von seelischer Anmuth, welche dem Helden die Wege bahnten und die Gelegenheit zur siegreichen Ausnutzung seiner Kraft vorbereiteten. Die Anmuth im Rührenden scheint nur da zurückzutreten, wo die Liebenswürdigkeit der sanfteren und edleren Herzensregungen zwar vorhanden ist, aber als ein in rauher Schale verborgener weicher Kern, der als solcher nicht in die Erscheinung tritt; insbesondere bei plumpen, rohen, bäurischen Gestalten, denen es an körperlicher Grazie und psychischer Irritabilität fehlt, wird die im Grunde verharrende Liebenswürdigkeit des Gemüths und Charakters nicht hindern können, dass die ganze Erscheinung einen dem Anmuthigen entgegengesetzten Gesammteindruck macht. Und dennoch wird man auch hier die seelische Anmuth nicht ableugnen können; denn indem die Liebenswürdigkeit des Gemüths und Charakters in der rührenden Lösung ihre Wirkungen entfaltet, tritt sie durch diese Wirkungen auch mit in die Erscheinung. Eben damit wird aber auch die plumpe, rohe und grobe Schale transparent und lässt den weichen, edleren Kern durchscheinen; d. h. die

seelische Anmuth leuchtet im Rührenden hervor, weil und insofern es ein Rührendes (im engeren Sinne) ist, und wenn sie auch vor Eintritt der rührenden Lösung latent blieb.

Wie es im Wesen der Anmuth liegt, trotz ihrer Anspruchslosigkeit und physischen Schwäche, oder vielmehr durch dieselbe, die Stärke des Erhabenen zu besiegen und in ihren Dienst zu zwingen, so erweisen sich auch die weichen und sanften Regungen des Herzens, denen der Sieg über die im Streite liegenden Affekte und Leidenschaften gelingt, eben dadurch schliesslich als ein diesen Mächten Ueberlegenes. Es kommt ihnen deshalb dasjenige zu, was wir oben das Erhabene durch das Relief eines Erhabenen nannten; wie das Ansehn des Siegers mit der Erhabenheit des Besiegten wächst, so muss auch das seelisch Anmuthige durch das von ihm überwundene Erhabene der Leidenschaft den Anerkennungsbrief einer überlegenen geistigen Erhabenheit empfangen. Die hohe ästhetische Wirkung des rührend Schönen besteht zunächst und vorweg in dieser Vereinigung der unmittelbaren Anmuth und mittelbaren Erhabenheit desselben, als in der Vereinigung der beiden höchsten Modifikationen des Schönen abgesehen von seinen Konflikten, welche Vereinigung kaum irgend sonst wo in solchem Maasse erreichbar ist als beim Rührenden; dann aber liegt die hohe ästhetische Wirkung weiterhin und zuhöchst darin, dass diese Vereinigung des Erhabenen und Anmuthigen als Lösung eines erhabenen Konflikts auftritt und das Hässliche des Konflikts zum aufgehobenen und ästhetisch überwundenen Moment in der Schönheit seiner Versöhnung herabsetzt. Indem es die Vereinigung des Erhabenen und Anmuthigen ermöglicht und in sich schliesst, steht das Rührende als ästhetische Kategorie über jeder dieser beiden; indem es ihre Vereinigung zur versöhnlichen Lösung eines erhabenen Konflikts verwendet, erhebt es sich als ästhetische Kategorie über die Einheit beider zu einer qualitativ höheren Stufe.

Das Rührende in diesem Sinne findet seinen Platz im ernsten Schauspiel oder Versöhnungsdrama und in der erzählenden Dichtung mit versöhnlichem Ausgang. Das Versöhnungsdrama (oder Versöhnungsepos) muss, um das Rührende in der höchstmöglichen Steigerung zu enthalten, das Erhabene in der höchstmöglichen Steigerung enthalten und kann deshalb nicht Intriguenstück sein, sondern höchstens im Gegenspiel der Intrigue einen sekundären Platz einräumen; es muss aber auch zugleich zu dem Behuf das Anmuthige als seelisch Anmuthiges der höchsten Potenz in sich enthalten, jene Liebenswürdigkeit des Herzens und Charakters, welche für scheinbar unlösliche Konflikte immer noch eine Lösung findet und sich mächtiger als die Macht der Leidenschaften erweist, und deshalb kann es nicht Lustspiel im Sinne des Lustigen sein. Denn das Lustige setzt entweder die Intrigue voraus, oder weist ins Komische hinüber und duldet von der Anmuth nur die heitre ausgelassene Spielart, welche sich zwar im gewöhnlichen Leben als eine bedeutende Macht, aber erhabenen Konflikten gegenüber doch als ohnmächtig und in ihrer Oberflächlichkeit als unzulänglich erweist.

Wenn die Wirkung des Rührenden um so grösser ist, je erhabener die Leidenschaften und Konflikte sind, welche durch dasselbe gelöst

werden, so folgt daraus, dass ein Versöhnungsepos oder Versöhnungsdrama um so höheren ästhetischen Werth haben wird, je mehr das Herbe und Strenge bis zur Härte und Starrheit verschärft in ihm vorwaltet. Das Rührstück steht grade darum so niedrig, weil es von Anfang bis zu Ende so rührend als möglich sein möchte und darum gar nicht zu wahrer Rührung kommt. Wo die Weichheit so vorherrscht, dass alle Figuren bei jeder Gelegenheit in den sentimentalsten Gefühlsergüssen zerschmelzen, da fehlt jene Erhebung zur herben Strenge und jene Verschärfung der konfligirenden Leidenschaften zur harten Starrheit, an denen das Rührende sein Relief finden muss. Eine längere Dichtung kann natürlich ausser dem Hauptkonflikt auch parallele, kontrastirende oder pragmatisch unterstützende Nebenkonflikte und konflikthaltige Episoden haben, und kann den Hauptkonflikt in stufenweiser Steigerung entfalten; in Folge dessen können in einer solchen Dichtung auch eine ganze Reihe von versöhnlichen Lösungen vorkommen, was aber nichts daran ändert, dass die entscheidende Hauptlösung des Hauptkonflikts eine einzige, nur einmal vorkommende und in der Hauptsache bis zum Schluss aufgesparte sein muss. Demgemäss muss die ganze Dichtung von einem erhabenen Ernste getragen sein, der durch die etwaigen rührenden Zwischenlösungen und Nebenlösungen nicht aufgehoben sondern nur in sich vertieft und für die weitere Entwickelung gesteigert wird. Das Rührende findet im Verlauf des Konfliktes zwar seine Vorbereitung, aber es bleibt in diesen Vorbereitungen bis zum Hervorspringen der Lösung latent, und der offenkundige Charakter der Vorbereitungen ist nicht das Rührende sondern das herb Strenge, das in der Erhabenheit des Konfliktes liegt. Das Rührende als aktuell hervortretendes ist etwas Punktuelles, Momentanes, wenn auch die Vorahnung dieses Hervortretens schon in früheren Vorbereitungsstadien gelegentlich hervorblitzen kann, und die Zukunft ihre Schatten um so deutlich vorauszuwerfen pflegt je näher sie kommt, und wenn auch nach dem Eintritt das Rührende eine gewisse Zeit zum Ausbreiten und Ausklingen braucht. An und für sich betrachtet aber muss das herb Strenge den hervorstechenden Charakterzug dieser Vorbereitungen zum Rührenden bilden, und je herber und strenger es ist, desto besser erfüllt es seine Aufgabe als Vorbereitung des Rührenden.

i. Das Pathetische.

Diess ist im Allgemeinen auch wohl bekannt, und wird von den Dichtern, die nach höheren Zielen streben, gern beobachtet. Es liegt aber die Gefahr dabei vor, dass die Erhabenheit der Gefühle, Bestrebungen, Affekte und Leidenschaften künstlich und gewaltsam in die Höhe geschraubt wird, um sowohl unmittelbar eine erhabenere, als auch mittelbar bei der Lösung eine rührendere Wirkung zu erzielen. Nun giebt es aber ein bestimmtes Normalmaass für die Erregung der menschlichen Leidenschaften durch bestimmte Motive, und wo dieses ohne Rechtfertigung durch besondere Forderungen der Charakteristik nach der Seite des Abnormen überschritten wird, da verfällt die Darstellung in's unästhetisch Hässliche. Das Erhabene der Leidenschaft

kann seine direkte wie seine indirekte ästhetische Aufgabe nur erfüllen, wenn es dem Zuschauer imponirt; eine durch Treibhaushitze erzielte Uebersteigerung von Gefühlen kann aber nicht imponiren, weil sie die teleologische und kausale Proportionalität zu den erregenden Motiven eingebüsst hat. Wie das Rührselige, Sentimentale oder Empfindsame eine Hyperästhesie für schmelzende Affekte voraussetzt, so das Pathetische eine Hyperästhesie für heroische Affekte; will man an die pathologisch gesteigerte Reizbarkeit der Figuren nicht glauben, so bleibt nur noch übrig, das abnorme Reaktionsmaass auf komödiantische Uebertreibung zu schieben. In der That vereinigt sich meistens beides im Pathetischen ebensogut wie im Sentimentalen, und dieser gleichmässige Ursprung beider ist wiederum der Grund dafür, dass sie trotz ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit sich so gut mit einander vertragen und so gern mit einander verbinden. Beide laufen darauf hinaus, „Effekt“ machen zu wollen, d. h. eine „Wirkung“ zu erzielen, der die entsprechende oder zureichende Ursache fehlt; dieses unlogische Bestreben bleibt auch im ästhetischen Schein unlogisch und damit hässlich. Von allem Erhabenen neigt am meisten das Würdige zum Pathetischen, weil in ihm, besonders in dem auf künstlicher Ueberlegenheit beruhenden Würdigen, die Neigung zur Steigerung der eigenen Erscheinung von Natur eingewurzelt ist und ihm leicht ein komödiantischer Zug anhaftet.

Wir haben im vorigen Kapitel gesehen, dass im konfliktlos Schönen die Eintheilung in das Erhabene, einfach Schöne und Anmuthige durch eine zweite Eintheilung in das herb Strenge, Rührende und lustig Heitre theilweise gekreuzt wird. Wir können jetzt auf die soeben gegebene Erörterung hinweisen, um zu erklären, warum der Ausdruck „das Pathetische“ in jener zweiten Eintheilung vermieden wurde und statt dessen das „herb Strenge“ gesetzt wurde. Noch um die Wende des Jahrhunderts, z. B. bei Schiller, haben das Sentimentale wie das Pathetische keine üble Nebenbedeutung; dagegen hat sich in unserem heutigen Sprachgefühl in beiden Ausdrücken die Entartung zum künstlich Echauffirten und Komödienhaften bereits so unausrottbar festgesetzt, dass es vergebene Mühe wäre, sie durch Definitionen mit Gewalt in den *status integritatis* zurückzuversetzen. Bei „Effekt“ hingegen ist der Sprachgebrauch noch schwankender, wenngleich die Tendenz seiner Umwandlung in die üble Bedeutung seit R. Wagners schriftstellerischer Wirksamkeit in rascher Zunahme begriffen ist.*)

k. Das Rührende im Verhältniss zum Komischen und Tragischen.

Wir sahen dass die zweite der beiden Eintheilungsarten im Bereiche des konfliktlos Schönen noch nicht zu festen ästhetischen Kategorien führte, dass aber mit dem Eintritt in die Sphäre des konflikthaltigen

*) Den deutschen Sprachreinigern sei hiermit bestens empfohlen, für das Pathetische und den Effekt im angezeigten Sinne deutsche Bezeichnungen zu ersinnen, welche den Unterschied von der Bedeutung der lexikalisch entsprechenden deutschen Worte ebenso ausdrücken wie das Empfindsame und Rührselige den Unterschied des Sentimentalen vom Rührenden und Gefühlvollen wiedergeben.

Schönen sich aus dieser Eintheilung wahrhaft werthvolle ästhetische Kategorien herauskrystallisiren. Das Rührende ist schon hier zum Abschluss, nämlich zu dem ihm begrifflich erreichbaren Höhepunkt gelangt, das herb Strenge und Lustige dagegen noch nicht. Das herb Strenge findet zwar seine volle Verwerthung in dem Konflikt, aus welchem das Rührende im engeren Sinne hervorgeht; aber es ist noch nicht endgültig geworden, noch nicht zur Selbstbehauptung bis ans Ende gediehen, sondern zum vorbereitenden Moment herabgesetzt und in der Lösung, auf die es ankommt, zur Abdankung bestimmt. Das Lustige wiederum muss sich auf das Intriguante und dessen unvollkommne Wiedergabe des idealen Gehalts im menschlichen Geistesleben stützen; es muss als unmotivirte Seelenstimmung in den Trägern der Handlung schon von vornherein vorhanden sein, um sich in den Konflikten behaupten und in der verstandesmässigen Lösung derselben befestigen und steigern zu können. Dieses Lustige kann günstigen Falls den Zuschauer anstecken, aber ohne sich selbst begründen zu können. Deshalb gewinnt das herb Strenge seine Befestigung zur geschlossenen ästhetischen Kategorie erst im Tragischen, das diese Stimmung bis zu Ende festhält und steigert, das Lustige aber erst im Komischen, durch welches es auch da begründet und hervorgerufen wird, wo es nicht von Anfang an gegeben ist.

Zum Lustigen hat das Rührende keine nähere Verwandtschaft, vielmehr stören beide einander sowohl direkt als auch indirekt durch das Intriguante, das dem Lustigen im engeren Sinne zu Grunde liegt; auch wenn das Lustige sich zum Komischen durchgebildet hat, bleibt zwischen ihm und dem Rührenden ein gewisser Antagonismus, der nur auszugleichen ist, wenn das Komische sich von dem Intriguanten ganz ablöst und entweder als episodisches Beiwerk in das Versöhnungsdrama oder Versöhnungsepos eintritt, oder aber mitsammt dem Rührenden auf ein mehr idyllisches Niveau ohne ernstere Konflikte heruntersteigt.

Dagegen scheint die Verwandtschaft zwischen dem Rührenden im engeren Sinne und dem Tragischen auf den ersten Blick ziemlich eng zu sein, und um so enger, je herber und strenger die Konflikte im ersteren durchgeführt und bis zu scheinbar unlösbarer Starrheit und Schroffheit verhärtet und zugespitzt sind. Es besteht aber zwischen beiden der nicht zu übersehende Unterschied, dass im ersteren Falle die Herbheit des Konflikts nur Mittel zum Rührenden ist, im letzteren Falle Selbstzweck, dass sie im ersteren Falle mit der Lösung in ihr Gegentheil umschlägt (wenn auch nicht ohne die Erhabenheit, an der sie im Vorbereitungsstadium haftete, als aufgehobenes Moment zu konserviren), während sie im letzteren Fall erst mit dem aktuellen Hervorbrechen des Tragischen auf ihren Gipfel gelangt. Der Schein einer näheren Verwandtschaft wird dadurch erhöht, dass es so viele schlechte Schauspiele und Novellen giebt, welche mit einem tragischen Schluss ohne innere Berechtigung zu einem solchen endigen, und so viele schlechte Tragödien, welche den schwachen Nerven des Zuschauers die tragische Erschütteruug zu ersparen wünschen und deshalb gewaltsam einen rührenden Abschluss herbeiführen. Die ersteren gelten

dann für Tragödien oder tragische Novellen, ohne es zu sein; die letzteren geben sich als Versöhnungsdramen mit innerlich unwahrer Versöhnung und unlogisch diktirter Lösung. Neuerdings wird die Kastration der Tragödien zu Rührstücken gewissermaassen zur *conditio sine qua non* ihrer Bühnenfähigkeit vor einem entnervten Geschlecht, das sich dagegen in der Novelle an den tragischen Abschluss mehr und mehr zu gewöhnen scheint. Dieser scheinbare Widerspruch in dem Geschmack des Publikums löst sich dahin, dass auch die heutige Novelle selten eine wirklich tragische und erhebende Lösung bringt, sondern in der Regel nur ein trauriges Ende, das keine Lösung ist.

Das Rührende wird überall hässlich, weil in sich unlogisch, wo die weichen, schmelzenden Regungen über die widerstrebenden Affekte und Leidenschaften einen Sieg davontragen sollen, zu dem sie nach Lage der Dinge und bei der Beschaffenheit der Charaktere unfähig sind. Wo die Lösung lediglich von aussen kommt *(deus ex machina)*, da ist sie wenigstens immer noch möglich, wenn auch in Bezug auf den pragmatischen Gang der Handlung zufällig; man kann dann das Hässliche nur noch in dem Widerspruch finden, dass der Konflikt ein innerlicher und seine Lösung eine bloss äusserliche ist, während ein innerlicher Konflikt auch eine innerliche Lösung logisch und ästhetisch fordert. Aber wo die innere Lösung versucht und dem Zuschauer zugemuthet wird, zu glauben, dass sie hinlänglich motivirt sei, da wird etwas Unmögliches gefordert, wenn der Sieg über die in's Spiel getretenen Leidenschaften ausser dem Vermögen der weichen und schmelzenden Gefühle liegt. Der Widerspruch findet nun nicht mehr zwischen einem Innerlichen und einem Aeusserlichen, sondern zwischen zwei innerlichen Faktoren statt; der willkürliche Machtspruch des *deus ex machina*, der den logischen Zusammenhang der Handlung zerreisst, ertönt nun nicht mehr aus den Soffiten herunter, sondern er taucht in den Herzen eines oder mehrerer Helden auf. War der Konflikt immerhin noch auf einem andern Wege versöhnlich zu lösen, so liegt bloss eine Ungeschicklichkeit des Dichters in der Wahl seiner Mittel vor; war er aber auf keine Weise mehr versöhnlich zu lösen, war er seiner Natur nach unversöhnlich, so war es auch ein principieller Fehler des Dichters, dass er diese Unversöhnlichkeit nicht erkannte, und doch noch eine versöhnliche Lösung versuchte.

Das Rührende unterscheidet sich eben dadurch vom Tragischen, dass es eine versöhnliche Lösung hienieden auf dieser Erde und innerhalb der Grenzen der uns bekannten Erscheinungswelt, d. h. eine immanente phänomenale Lösung bietet, während die tragische Lösung transcendent und übersinnlich oder metaphysisch ist. Vom irdisch phänomenalen Gesichtspunkt aus ist die transcendente Lösung so gut wie keine; wer ganz in diesem Gesichtskreis befangen ist, wie diess von unsrer glaubenslosen, materialistischen und skeptischen Zeit in wachsendem Maasse gesagt werden kann, für den wird das Tragische keinen höheren Werth haben als das Traurige. Er wird entweder einen lösbaren Konflikt suchen, aus dem sich das Rührende entwickelt, oder wenn er sich überhaupt mit unversöhnlichen Konflikten abgiebt, wird er bei dem deklarirten Bankerott der Lösungsbemühungen, d. h.

bei dem Traurigen stehen bleiben, welches dem Rührenden unendlich viel näher steht als das Tragische und zugleich weniger erschütternd, durchrüttelnd und zermalmend ist als dieses.

1. Das Traurige.

Das Traurige tritt überall da ein, wo ein relativ berechtigtes Streben in seinen Zielen endgültig scheitert und weder die Kraft übrig behält, sich neue, sein Leben ausfüllende Ziele zu stecken und zu verfolgen, noch auch im individuellen Untergang zur tragischen Erhebung gelangt. Das Traurige schneidet sowohl die immanente wie die transcendente Lösung ab; es ist die Deklaration der Aussichtslosigkeit und Hoffnungslosigkeit in Bezug auf irgendwelche Lösung. Ob der Konflikt durch den Sieg der Gegner oder durch die Aufhebung des Strebenszieles seinen äusseren Abschluss gefunden hat, oder ob er in latenter Weise durch den Fortbestand der äusseren Beziehungen der konfligirenden Gegner fortgesetzt wird, ist dabei gleichgültig, da er jedenfalls als innerer Konflikt fortdauert. Das Streben (z. B. der Befreiungsdrang eines geknechteten Volkes oder die Sehnsucht eines Liebenden) erlischt nicht mit dem thatsächlichen Nachweis seiner Aussichtslosigkeit oder mit dem Eintritt seiner Gegenstandslosigkeit (z. B. dem Tod der geliebten Person), sondern dauert als ein wenn auch in seinen Aeusserungen unterdrückter Drang oder als reell gegenstandslose Sehnsucht fort, sofern das Leben ihres Trägers fortdauert; damit besteht aber auch der innere Konflikt zwischen diesem Streben und der Unüberwindlichkeit seiner Hindernisse fort. So entspringt aus dem Bankerott des individuellen Strebens im äusseren Konflikt die Versumpfung des inneren Konflikts, und in dieser liegt das Traurige.

Das Leben wird natürlich nicht absolut inhaltleer, denn irgend welche Zeitausfüllung muss ja doch stattfinden, und die Geschäfte und Pflichten des Tages können auch in der tiefsten Trauer ihren regelmässigen Gang gehen; aber das Leben ist desjenigen Inhalts beraubt, der ihm in den Augen seines Trägers allein Werth verlieh und deshalb scheint aller ihm verbliebene Inhalt todt und werthlos, weil der Weihe durch den höchsten Lebensinhalt ermangelnd. Das Traurige zeigt deshalb die tiefste Depression der Lebenslust in seinem Träger und überträgt diese Depression als sympathisches ästhetisches Scheingefühl auf den Zuschauer; diese Depression entspricht der Grösse der im Kampf um's Dasein d. h. um die höchsten Lebensgüter erlittenen Niederlagen oder Verlusten. Es ist also nicht etwa der Tod traurig, sondern das Leben, sofern es der höchsten Lebenswerthe beraubt ist; der Tod ist nur indirekt traurig, sofern sein Anblick an Andern für die Lebenden einen solchen Verlust bedeutet, oder sofern der Hinblick eines noch Lebenden auf den ihm bevorstehenden Tod den Verzicht auf die Verfolgung oder den Abschluss der ihm am Herzen liegenden Ziele einschliesst.

Als Versumpfung des innerlich ungelösten und unlösbaren Konflikts ist das Traurige das eigentlich Hässliche im Gebiete der konflikthaltigen Modifikationen des Schönen. Es ist schlimm

genug, dass das Leben so viel Trauriges aufweist; die Kunst hat keine, auch nicht die leiseste Entschuldigung, wenn sie uns das Traurige vorführt. Wer davon überzeugt ist, dass die Wirklichkeit überwiegend Trauriges bietet und ihrer Natur nach bieten muss, der hat das Recht zu erwarten, dass wenn er aus der Wirklichkeit in die Kunst flüchtet, ihn nicht wieder die Fratze angrinst, der er zu entfliehen hoffte. Denjenigen aber, welche nicht von der überwiegend traurigen Beschaffenheit der Wirklichkeit überzeugt sind, dieselbe klar zu machen, das ist Aufgabe der Religion, Moral und Wissenschaft, aber nimmermehr der Kunst. Die Kunst hat nicht die Aufgabe, die Menschen über die Beschaffenheit der Wirklichkeit zu belehren, sondern sie hat die einzige Aufgabe, ihnen das Schöne vorzuführen. Eine Kunst, die sich zur populären Verbreitung theoretischer Wahrheiten über die Beschaffenheit der Wirklichkeit missbrauchen lässt, ist eine tendenziös entartete Kunst, gleichviel ob sie diese Tendenzen vermittelst der Darstellung des Schönen oder des Hässlichen verfolgt; im letzteren Falle ist sie nur doppelt entartet, indem sie die unästhetische Tendenz noch dazu mit unästhetischen Mitteln verfolgt. Die Kunst hat weder optimistische noch pessimistische Tendenzen zu verfolgen, sondern nur ästhetisch zu sein und weiter nichts.

Dreifach entartet ist die Kunst, wenn sie mit unästhetischen Mitteln für unästhetische Tendenzen arbeitet, die noch dazu theoretisch unwahr und praktisch verkehrt sind; in diesem Falle befindet sich aber die Kunst, wenn sie sich in den Dienst der Propaganda eines unphilosophisch subjektiven Weltschmerzes, oder eines quietistischen Pessimismus, oder eines moralischen Entrüstungspessimismus, oder gar eines extremen Miserabilismus stellt. Wenn sie dann gar noch die Frechheit hat, ihre Hässlichkeit als Evangelium der neuen wahren Schönheit auszuposaunen, so fehlt einer solchen tendenziös-miserabilistischen Lyrik, Romanschriftstellerei und Kothmalerei nichts mehr, um bei jedem ästhetisch noch nicht ganz verkommenen Gefühl den tiefsten ästhetischen Ekel und Abscheu zu erwecken. Das Traurige korrespondirt dem theoretischen Standpunkt des ohnmächtig in seinem Jammer wühlenden Miserabilismus; dem theoretischen allein berechtigten Pessimismus aber entspricht auf ästhetischem Gebiet nicht das Traurige sondern das Tragische, nicht die tiefste Depression sondern die höchste Erhebung, nicht die Versumpfung sondern die reinlichste Lösung, nicht der Bann sondern die Befreiung, nicht die quietistische Ohnmacht sondern die glaubensmuthige Thatkraft, nicht der Weltschmerz sondern die Weltüberwindung, nicht das hilflose Verstricktsein in Schuld und Uebel sondern die Erlösung. Die Kunst aber hat mit diesem allein wahren Pessimismus nicht deshalb nähere Beziehungen, weil er zufällig der Wirklichkeit entspricht, sondern weil die ästhetischen Forderungen logische Forderungen sind und deshalb der immanenten Logik der Thatsachen parallel laufen.

m. Das Elegische oder Wehmüthige.

Wenn nun das Traurige bloss und durchweg hässlich wäre, so wäre es allerdings unbegreiflich, wie es möglich ist, dass es unter

gewissen, sogleich näher zu bestimmenden Bedingungen von jeher eine nicht unbedeutende Rolle in der Kunst gespielt hat. Diess erklärt sich daraus, dass das Traurige, wenn es auch an sich nicht rührend ist, wie oft irrthümlich angenommen wird, so doch mit der Zeit zu einem Rührenden werden kann. Das Traurige als bloss und rein Trauriges ist ebenso wenig rührend, wie es ein Element der Versöhnung in sich enthält; es ist die baare Dissonanz, der Riss durch die Saiten, das Bittre ohne jeden süssen Zusatz; wer sich durch den Anblick des rein Traurigen gerührt fühlt, der geniesst entweder Grausamkeitswollust, oder er trägt in das Traurige ein versöhnliches Element durch subjektive Vorwegnahme der zukünftigen Entwickelung hinein, das noch gar nicht objektiv darin liegt. Nun ist aber der menschliche Geist seiner Natur nach unfähig, in der reinen Dissonanz zu verharren und ein völlig zielloses Leben zu führen; die zuerst mechanisch und interesselos geübten Pflichten und Gewohnheitsleistungen des Tages erkämpfen sich bald wieder eine gewisse Theilnahme, und der Kreis der menschlichen Strebensziele ist so gross, dass an Stelle des ausgeschiedenen bald neue sich in den verfügbaren Bewusstseinsraum theilen. Die Qual der Trauer tritt immer seltener, kürzer und milder in's Bewusstsein und macht immer mehr der Summe der übrigen Interessen Platz, bis endlich die Erinnerung an die erlittene Niederlage oder den gehabten Verlust auftreten kann, ohne sofort die aktuellen Schmerzen als reale wachzurufen; diese Erinnerung der Trauer verhält sich zur wirklichen Trauer ähnlich wie ein ästhetisches Scheingefühl zum realen Gefühl, uud ist deshalb schwächer, sanfter und milder als die wirkliche Trauer. Dann ist der Zeitpunkt gekommen, wo das Bewusstsein sich seine eigene Trauer vergegenständlichen kann, und Raum findet, mit derselben Mitleid zu fühlen, und es bedarf dann schon besonderer Stimmungen oder besonderer Motive, um die Trauer als reale neu aufzuregen. Von diesem Zeitpunkt an mischen sich die erfreulichen Erinnerungsbilder des genossenen Besitzes oder der einstigen beseligenden Hoffnungen mit den schmerzlichen Erinnerungsbildern und geben den letzteren einen Zusatz von Süssigkeit; die Mitfreude und das Mitleid mit der eigenen Vergangenheit auf dem Hintergrunde einer mit neuem Inhalt erfüllten Gegenwart von selbstständigem, wenn auch dem früheren nicht ebenbürtigem Werth verschmelzen zu einer gemischten Empfindung, welche Wehmuth heisst.

Die Wehmuth setzt erstens eine gewisse Resignation voraus, d. h. den demüthig ergebenen Verzicht auf die Strebensziele, in welche dereinst der ganze Werth des Lebens gesetzt wurde, und zweitens die Wiedererlangung eines seelischen Gleichgewichts auf Grund neuer Strebensziele; beides zusammen bildet aber den Bruch mit dem Gemüthszustand, in welchem das Traurige sich ereignete, und die Geburt gleichsam eines neuen Menschen aus der Asche des von der Trauer verzehrten alten, der nun auf letzteren, seine Schicksale und Leiden wie auf diejenigen eines andern Menschen hinblicken kann. Was der neue Mensch von dem alten festhält, ist dann bloss noch die Illusion,

dass dessen Trauer in seiner Wehmuth unsterblich fortlebe, während sie für den normalen Gemüthszustand des neuen Menschen thatsächlich mit der Resignation gestorben und nur in der wehmüthigen Erinnerung als Schatten wieder auferstanden ist; mit dieser Illusion tröstet sich der Mensch über die Vergänglichkeit seiner tiefsten Schmerzen und heiligsten Trauer im Strome der alles verschlingenden Zeit. Es giebt auch eine Wehmuth, welche bloss auf die Vergänglichkeit des genossenen Glückes gebaut ist, ohne dabei auf eine reale Trauer bei dessen Verlust zu reflektiren, z. B. die Wehmuth, die für den Greis in der Erinnerung an das Glück der Kindheit oder für ein goldnes Hochzeitspaar an das Glück ihres Brautstandes liegt. Man kann diess die wehmüthige Nachfreude im Gegensatz zur wehmüthigen Nachtrauer nennen; wie in letzterer die Zeit heilend, tröstend und schmerzbeschwichtigend wirkt, so in ersterer auflösend auf das reale, seiner Natur nach vergängliche Glück; wie die Zeitferne in letzterer zu der Erinnerung an den realen Schmerz die kontrastirende Süssigkeit des realen Ueberwundenseins herzubringt, so in ersterer zu der Erinnerung an das genossene Glück die elegische Trauer über dessen Unwiederbringlichkeit.

Die Wehmuth, in welche mit der Zeit alle Trauer sich auflöst, ist somit auch eine Art von Lösung des früheren Konflikts, aber keine direkte, reale, sondern eine indirekte, ideale, subjektive Lösung; die Lösung liegt darin, dass die Endlichkeit der Bedeutung des Konflikts erkannt wird, dem irrthümlich eine unendliche Bedeutung zugeschrieben wurde. Man könnte diess eine blosse nachträgliche Scheinlösung nennen, wenn es sich nicht bei dem Traurigen überhaupt bloss noch um den übrigen gebliebenen inneren Konflikt nach Beseitigung des objektiven, äusseren handelte, und wenn nicht die für das Individuum freilich doppelt bittre Lehre darin läge, dass es sich vom individualeudämonistischen Standpunkt kaum lohnte, einen Konflikt so ernst und tief zu nehmen, dessen traurigen Ausgang man in so kurzer Zeit verschmerzen konnte. Der Betroffene wird freilich diese allgemeine Nutzanwendung auf seinen Fall abweisen, weil er die Erinnerungstrauer mit der wirklichen Trauer verwechselt, aber er wird doch in der Süssigkeit der Wehmuth eine nachträgliche subjektive Lösung finden, deren Werth für ihn selbst zu bekritteln ihm nicht minder fern liegt. Der unbetheiligte Zuschauer hingegen wird schon beim Anblick frischer Trauer nicht umhin können, sich die Unausbleiblichkeit des Uebergangs der Trauer in Wehmuth zu vergegenwärtigen, weil er schon jetzt die Trauer nur als sympathisches Scheingefühl besitzt, und wird in der Vorwegnahme dieser bald genug eintretenden Umwandlung eine subjektive Lösung des objektiv noch bestehenden inneren Konflikts im Traurigen zu besitzen glauben. So gewinnt „die Versumpfung des Konflikts“ neben der objektiven Unlösbarkeit noch die Nebenbedeutung seines allmählichen Versinkens und Verschlammens, womit er von der Oberfläche verschwindet, eingehüllt, abgestumpft und unschädlich gemacht wird. Das Elegische grenzt darin an das Tragische, dass in ihm die Unwesentlichkeit und vergängliche Nichtigkeit aller besonderen Konflikte und aller aus ihnen entspringenden

Schmerzen intuitiv erfasst wird; aber dieses ahnungsmässige Erfassen ringt sich nicht wie im Tragischen zum definitiven Bruch mit der Sphäre der phänomenalen Immanenz durch, weil der Durchschauung der Unwesentlichkeit des einen früher schmerzlich empfundenen Konflikts das tausendfache anderweitige Verhaftetsein an das irdische Dasein und seine mannichfachen Interessen gegenübersteht und sowohl der dringende Anlass wie die erhabene Energie zur Zerreissung dieser zahllosen feinen aber festen Fäden fehlt. Man kann deshalb das Elegische als die Velleïtät des Tragischen, oder als die Sehnsucht nach dem Tragischen bezeichnen, die erst im natürlichen Tode ihre verspätete Erfüllung findet.

Es ist klar, dass diese Lösung durch das Wehmüthige oder Elegische sich mit dem Rührenden und Tragischen an ästhetischem Werth nicht messen kann; aber immerhin kann man sie nicht schlechthin verwerfen, und sie gehört jedenfalls zu dem Rührenden als eine Unterart, welche zu den objektiven Lösungen der versöhnlichen Konflikte eine subjektive Lösung in unversöhnlichen Konfliktsfällen in Bereitschaft hält. Das Traurige ist aber grade nur in dem Maasse ästhetisch statthaft, als sein Verklingen in das rührend Wehmüthige oder Elegische dargestellt oder doch angedeutet und vorbereitet ist; wo dem Traurigen diese subjektive Surrogatlösung fehlt, oder wo sie gar durch die besonderen Umstände ausgeschlossen oder doch fern gehalten ist, da bleibt das Traurige ein unüberwunden Hässliches und damit ein Unästhetisches. Der elegische Zug einer sanften, süssen, wehmüthigen Rührung fehlt aber gänzlich demjenigen Traurigen, welches die miserabilistisch-tendenziöse Kunst mit Vorliebe zur Darstellung bringt, und darum bleibt das oben über dieselbe gefällte Urtheil von dem Nachweis einer theilweisen ästhetischen Zulässigkeit unberührt.

Die Arten der immanenten Lösung stehen insofern den konfliktlosen Modifikationen des Schönen näher als die weiter zu besprechenden konflikthaltigen Modifikationen, als sie noch ziemlich gleichmässig in allen freien Künsten ihren Tummelplatz finden. Wenn die konfliktlosen Modifikationen ein weiteres Gebiet haben als die Arten der immanenten Lösung, so liegt das nur daran, dass sie auch im Bereich der unfreien Künste neben dem einfach Schönen einen breiten Raum einnehmen, was man von den konflikthaltigen Modifikationen nicht sagen kann. Aber im Bereich der freien Künste spielen das Lustige, Rührende und Elegische mit allen ihren Varietäten eine sehr bedeutende Rolle, nicht nur in der Mimik und Dichtkunst, sondern auch in der bildenden Kunst und Tonkunst. Die Bedeutung wächst sogar in dem Maasse, als die höheren Modifikationen mit den Mitteln einer bestimmten Kunst weniger erreichbar werden. So ist z. B. das Lustige und Rührende wichtiger für die Malerei als für die Mimik, weil die erstere das Komische, Tragische und Humoristische weniger leicht zur Darstellung bringen kann als die letztere, und die Musik lebt und webt ganz vorzugsweise in den Varietäten der immanenten Lösung, weil die Darstellung des Komischen, Tragischen und Humoristischen ihr in der Hauptsache versagt ist.

2. Die logische Selbstaufhebung des Konflikts.

a. Das Komische im Allgemeinen.

Jeder Konflikt entspringt aus einem relativ Unlogischen; dieses Unlogische muss früher oder später zu Tage treten in handgreiflich unlogischen Konsequenzen, insofern ihm nicht durch neue relativ unlogische Zwischenfälle der logisch gradlinige Fortgang der Wirkungen abgeschnitten oder umgebogen wird. Nicht jedes Unlogische trägt seine Alogicität offen an der Stirn, so dass sie jedem sofort erkennbar ist; im Gegentheil ist dieselbe meistens mehr oder weniger versteckt oder verschleiert und muss sich erst an den Konsequenzen offenbaren. Die gedankliche Kritik benutzt die Reflexion dazu, um die logischen Konsequenzen einer Voraussetzung zu ziehen und durch offenbare Alogicität der letzteren die Alogicität auch der ersteren festzustellen, und nennt dieses Verfahren die *reductio ad absurdum.* In solchen Fällen nun, wo etwas Unlogisches seine eigenen Konsequenzen für die unmittelbare Anschauung der Sinne oder der Phantasie zieht, kann man sagen, dass eine intuitive *reductio ad absurdum* stattfindet, oder dass das Objekt sich selbst *ad absurdum* führt. Die *reductio ad absurdum* kann der Entwickelung durch eine Reihe von Konsequenzen entbehren, wenn sie dem Denken oder der Phantasie nur einen einzigen Schritt zu thun übrig lässt, zu diesem aber sie gleichsam zwingt; auf diese Weise kann auch das ruhende Wahrnehmungsbild ohne successive Veränderung oder Bewegung sich selbst *ad absurdum* führen, indem der der Phantasie aufgezwungene Schritt der unmittelbaren Konsequenz als ein in der Wahrnehmung schon mit enthaltener aufgefasst wird.

Das Unlogische als solches ist nun zwar im Konflikt mit dem Logischen als solchen, aber diess ist ein rein idealer, so zu sagen transcendent-idealer Konflikt; damit ein phänomenal-realer Konflikt zu Stande kommt, muss das Unlogische entweder in seinem unlogischen Thun mit andern Individuen kollidiren oder doch mit seinen eigenen reellen Absichten kollidiren, oder beides zugleich. Wenn das Unlogische durch die Alogicität seines Gebahrens mit andern Individuen in Kollision geräth, so giebt das einen rein äusserlichen Konflikt, der als solcher auch kein innerliches Interesse erweckt; wenn das Unlogische durch sein unlogisches Thun mit seinen eigenen Absichten in Kollision kommt, so giebt das einen rein innerlichen Konflikt, der als solcher schwer zur sinnlich anschaulichen Darstellung zu bringen ist. Wenn aber der äussere und innere Konflikt als einander gegenseitig bedingende Konflikte zusammentreffen, wenn der äussere Konflikt aus dem inneren folgt und sich in das Innere zurückprojicirt, dann ist sowohl die anschauliche Darstellbarkeit als auch die innerliche Theilnahmsfähigkeit gewahrt und alle Bedingungen zum ästhetischen Eindruck vereinigt.

Das bloss Unlogische ist in ästhetischer Hinsicht inhaltlich hässlich. Wenn das Unlogische in äussere Konflikte eintritt und in denselben *ad absurdum* geführt und in seinen unlogischen Bestrebungen annullirt wird, so liegt darin wohl eine theoretische oder moralische Befriedigung, aber noch keine positive ästhetische Bedeutung. Es mag in ästhe-

tischer Hinsicht weniger unbefriedigend und weniger anstössig sein, wenn das Unlogische in seinen äusseren Folgen sich selbst aufhebt, als wenn es ungebrochen weiter besteht; aber so lange im Zuschauer keine ästhetische Scheingefühle durch Betheiligung an einem inneren Konflikt erregt werden, so lange bleibt auch der ganze Vorgang ästhetisch gleichgültig, und kann in der Vorführung der *reductio ad absurdum* des Unlogischen keine Rechtfertigung oder Entschuldigung für die Vorführung des inhaltlich Hässlichen liegen. Die *reductio ad absurdum* des Unlogischen im bloss äusseren Konflikt entwaffnet die Antipathie des logischen Zuschauers gegen das Unlogische, sie macht seinen Zorn und seinen Wunsch, dasselbe zu bekämpfen, überflüssig, indem sie ihm zeigt, dass der Weltlauf so eingerichtet ist, dass das Unlogische sich früher oder später in seinen Bestrebungen selbst aufhebt; aber diese Beseitigung der Antipathie und des Hasses kann noch nicht die Erweckung von Sympathie ersetzen. Diese kann erst eintreten, wenn der äussere Konflikt die Projektion eines innern ist und sich sammt seinen Folgen in das Innre des unlogischen Objekts reflektirt.

Der innere Konflikt besteht nun darin, dass das Individuum logisch zu verfahren glaubt und dabei unlogisch verfährt, also sich in einem Irrthum befindet, in welchem es sein unlogisches Thun oder Verhalten für ein logisches hält. Sofern nun dieser Irrthum nach Maassgabe seiner Verstandeskräfte oder seines Kenntnissbereichs unvermeidlich war, wird der Reflex der äusseren *reductio ad absurdum* nach innen das Individuum schmerzlich afficiren als ein unverschuldetes Scheitern seiner Bestrebungen infolge unverschuldeter Unzulänglichkeit seiner Leistungsfähigkeit. Dieser Vorgang wird im Zuschauer ohne Zweifel Sympathie erwecken, aber eine unlustige; denn mag auch kein besonderer Schade für das Individuum dabei herausgekommen sein, so ist doch das Scheitern seiner Bestrebungen ebenso unerfreulich als dessen Grund, nämlich das Unterworfensein unter die Unzulänglichkeit des menschlichen Denk- und Erkenntnissvermögens. Die Gleichgültigkeit des äusseren Vorgangs, welche die Vorführung des inhaltlich Hässlichen nicht zu rechtfertigen vermochte, wird nun vermehrt um die Unerquicklichkeit des Mitgefühls mit dem schuldlos in seinen Bestrebungen Gescheiterten und um die Unerquicklichkeit der Erinnerung an die unentrinnbare Irrthumsfähigkeit des beschränkten Geistes; der Gesammteindruck bleibt danach ein inhaltlich hässlicher.

Dieses Resultat wird nur in dem besonderen Falle ein anderes, wenn die Denk- und Erkenntnissfähigkeit des Individuums allerdings hingereicht hätte, den Irrthum zu vermeiden, wofern nur ein ausreichender und vorsorglicher Gebrauch von derselben gemacht worden wäre. Wenn das Individuum den Irrthum sich selbst, nämlich seinem Mangel in Aufmerksamkeit, Vorsicht, Sammlung, Besonnenheit, Ueberlegung u. s. w. zuzuschreiben hat, dann kann es seine Fahrlässigkeit nicht damit entschuldigen, dass es unter dem allgemeinen Gesetz menschlicher Irrthumsfähigkeit gestanden habe, dann kann es sich nicht darüber beklagen, wenn es die Folgen seiner Fahrlässigkeit zu tragen hat und kann für das Scheitern seiner Bestrebungen keine

Sympathie mehr in Anspruch nehmen. Wenn die Alogicität seines Thuns eine selbstverschuldete, wenn auch nur durch Fahrlässigkeit verschuldete, war, so kann es nur heilsam für die künftige Schärfung seiner Aufmerksamkeit und Vorsicht sein, dass sein Thun sich selbst *ad absurdum* führt, und dass demselben durch seine Konsequenzen die illegitime Maske der vermeintlichen Logicität abgerissen wird.

Das Unlogische, das nichts dafür kann, ist inhaltlich hässlich; das Unlogische, das logisch sein könnte und sollte, aber doch unlogisch ist und noch dazu sich als logisch geberdet und als solches respektirt sein will, ist inhaltlich hässlich in höherer Potenz. Aber während die *reductio ad absurdum* des ersteren uns ästhetisch gleichgültig lässt, weil sie über ein unverschuldet Verkehrtes wie ein nothwendiges aber doch unverdientes Schicksal hereinbricht, erfüllt diejenige des letzteren uns mit ästhetischer Genugthuung, weil das mit falschen Ansprüchen auftretende auch anders sein Könnende sich selbst als ein logisch nicht sein Sollendes und Absurdes entlarvt. Wir haben in solchem Falle zwar nicht Sympathie mit dem Individuum, das ausessen muss, was es sich eingebrockt hat, wohl aber Sympathie mit der Selbstrektifikation, welche es sich vermittelst seiner Verkehrtheit angedeihen lässt; wir empfinden nicht mit ihm die Beschämung, die es über seine Dummheit empfindet, oder doch empfinden sollte, sondern wir freuen uns über die Einrichtung des Weltlaufs, welche es zwingt, sich dieselbe wider Willen selbst angedeihen zu lassen. Wenn z. B. durch die Lüge einer sonst glaubhaften und ernsthaften Persönlichkeit jemand zu einer unbequemen Mühwaltung veranlasst wird, die sich dann als vergeblich herausstellt, so finden wir, dass solche Lüge, auch wenn sie am 1. April vorgebracht wird, ein schlechter Spass ist, bei dem „kein Witz ist", bei dem vielmehr der Spass aufhört, so lange die Lüge derart war, dass sie dem Geprellten durchaus glaubhaft erscheinen musste. Der Spass fängt erst da an, wo die Lüge so beschaffen ist, dass sie bei einiger Aufmerksamkeit und Ueberlegung hätte als Lüge erkannt werden müssen, so dass nun der Geprellte es der eigenen fahrlässigen Leichtgläubigkeit zuzuschreiben hat, wenn er auf dieselbe, wie der Berliner treffend sagt, „hereinfällt".

Es liegt in der Freude über die unwillkürliche Selbstrektifikation mittelbar auch ein Gefühl der Ueberlegenheit über den „Hereingefallenen", und dieses Gefühl der Ueberlegenheit ist um so stärker, je höher die Intelligenz des Hereingefallenen im Allgemeinen ist; damit ist aber schon gesagt, dass dieses Gefühl der Ueberlegenheit sich nur auf den besonderen Irrthum bezieht, nicht auf das Individuum im Allgemeinen. Auch ist zu beachten, dass dieses Gefühl der eigenen Ueberlegenheit ein reaktives Gefühl ist, das sich erst nachträglich einstellt, oder auch nicht einstellt, jedenfalls also nicht zur Erklärung der ästhetischen Lust an diesem Vorgang mit herangezogen werden kann. Die Lust an der Selbstaufhebung des fahrlässig verschuldeten Unlogischen ist wesentlich eine Befriedigung des Vernunfttriebes, also sofern man die Vernunft zur intellektuellen Seite der menschlichen Natur rechnen kann, eine intellektuelle Lust zu nennen; die Lust an der eigenen Ueberlegenheit dagegen ist eine Befriedigung des Ehr-

geizes oder der Eitelkeit, also wenn nicht eine moralische, so doch eine praktische Lust zu nennen. Die Lust an der Selbstaufhebung des fahrlässig verschuldeten Unlogischen ist eine objektive, auf die Einrichtung des Weltlaufs bezügliche Lust; die Lust an der eigenen Ueberlegenheit dagegen eine subjektive, auf die eigne Person bezügliche Lust. Deshalb ist es der ersteren sehr leicht, sich zum ästhetischen Scheingefühl zu läutern und zu verklären, der letzteren sehr schwer, wo nicht unmöglich; die eigentlich ästhetische Lust ist mit der ersteren abgeschlossen, während die letztere einen ausserästhetischen Zusatz von realer Lust bildet, der besonders bei realen Vorgängen, seltener bei künstlerischem Schein, zu Tage tritt. Die Lust an der eigenen intellektuellen Ueberlegenheit ist principiell ebensogut eine Störung der ästhetischen Lust, wie die Beschämung und der Aerger des Hereingefallenen es sind; sie ist nur nicht in gleichem Grade störend und zerstörend für die ästhetische Auffassung und den ästhetischen Genuss, weil sie erstens ein gleichgerichtetes, nicht entgegengesetzt gerichtetes Gefühl (Lust und nicht Unlust), und zweitens ein bei weitem nicht so intensives Gefühl wie diese ist.

b. Die Ausschliessung des Mitleids.

Die eigentliche ästhetische Lust wird nun eine Rechtfertigung für die Vorführung des inhaltlich Hässlichen, das im Unlogischen gegeben ist; wo sie zu der Gleichgültigkeit der äusserlichen Selbstaufhebung hinzutritt und keine unlustige Sympathie mit dem hereingefallenen Individuum ihr entgegenwirkt, da haben wir diejenige Modifikation des Schönen vor uns, welche man das Komische im weiteren Sinne des Worts zu nennen pflegt. Das Komische und die Lust am Komischen sind ihrem Wesen nach durch die angegebenen Bedingungen erschöpft; der positive Grund des Komischen liegt in der Selbst-*reductio ad absurdum* des fahrlässig verschuldeten Unlogischen, und nur eine negative Bedingung für die ungestörte Wirksamkeit des Komischen ist es, dass nicht ein Grad von Mitleid im Beschauer Raum gewinne, der die ästhetische Lust am Komischen beschränkt oder überwiegt. Dazu gehört, dass der etwaige Schaden, durch welchen der unlogisch Handelnde „klug gemacht" wird, nicht so erheblich sei, um ihm ein nennenswerthes Leid zu bereiten, weil sonst das Mitleid sofort Platz greifen müsste.

Je nach dem Grade der Feinfühligkeit des Zuschauers sowohl als auch des komischen Individuums ist nun aber die Grenze, „wo der Spass aufhört", sehr verschiebbar; ein rohes Publikum versagt selbst noch solchen Misshandlungen, von denen der Gebildete sich empört abwendet, sein Mitleid und lacht über dieselben, und ein recht dickfelliger Bursch achtet dieselben Püffe und Prügel für nicht der Rede werth, die ein feiner organisirter Mensch höchst schmerzlich und kränkend empfindet. Soll der Eindruck des Komischen für ein feinfühliges Publikum ungestört bleiben, so ist es eine Hauptsache, dass die Geschädigten selbst sich leicht und mit guter Laune über ihren Schaden hinweg setzen; denn wenn man sieht, dass sie selbst kein Leid empfinden, so kann man auch nicht wohl dem Mitleid Raum

geben, auch dann nicht, wenn man selbst den gleichen Schaden als ein sehr schmerzliches Leid empfinden würde. Aber auch ein und derselbe Zuschauer wird je nach seiner Disposition und augenblicklichen Stimmung bald mehr, bald weniger geneigt sein, Mitleid zu empfinden und demgemäss denselben Vorgang bald bedauernswerth, bald komisch finden. Ja, noch mehr, der Grad der Mitleidserregung hängt wesentlich ab von der Unmittelbarkeit und Lebhaftigkeit des sinnlichen Eindrucks, und es kann deshalb dieselbe Person bei gleicher Stimmung sich an dem dichterisch vermittelten Phantasieschein derselben Handlung als an einem komischen erfreuen, dessen Wahrnehmungsschein (z. B. in mimischer Darstellung) sein Mitgefühl zu sehr erregen würde, um den Eindruck des Komischen aufkommen zu lassen.

Aehnliche Unterschiede ergeben sich für verschiedene Behandlungsweisen desselben Sujets innerhalb des Wahrnehmungsscheins oder innerhalb des Phantasiescheins; es liegt in der Hand des Künstlers, die mitleiderregenden Momente hervorzukehren oder in den Schatten zu rücken, während der Kern der Handlung derselbe bleibt. Hiermit ist die Möglichkeit gegeben, denselben Vorgang entweder in rührendem oder in komischem Lichte zu zeigen. Was das Mitleid verstärkt, ist die zeitliche Gegenwart, die räumliche Nähe und die sinnliche Lebendigkeit und Farbigkeit des Vordergrundes; soll deshalb ein Vorgang, der an sich mitleiderregend ist, in komischem Lichte gezeigt werden, so muss er in zeitliche, räumliche und vorstellungsmässige Ferne gerückt und gleichsam durch die Luftperspektive dieser dreifachen Ferne abgeblasst werden. Beim Augenschein verzichtet man deshalb gern auf die Farbe und bietet das Bild lieber in abstrakten Umrissen; auf diese Weise wird in grober Holzschnittillustration manche Rohheit erträglich, die als farbiges Bild ausgeführt unerträglich wäre.

Im Phantasieschein der Dichtung oder der reproduktiven Geschichtsauffassung wird der Blick um so freier, je mehr man die an sich leidvollen und traurigen Vorgänge aus der Vogelperspektive auffasst; je mehr man sich auf diese Weise der Betrachtung *sub specie aeternitatis* annähert, desto fähiger wird man dazu, das Komische zu erkennen und zu geniessen, das die Individuen, die Geschlechter und die Völker durch ihre Verkehrtheit sich selbst bereiten und dessen *reductio ad absurdum* sich meist in Strömen Blutes und in unsäglichem Massenelend vollzieht. Dabei darf man aber nicht zur abstrakt-reflektirenden Gedankenbetrachtung übergehn, denn sonst verschwindet das Komische ebenso wie das Furchtbare und Mitleiderregende, sondern man muss innerhalb der anschaulichen ästhetischen Betrachtung stehen bleiben, aber seinen Standpunkt so hoch und seinen Horizont so weit nehmen, dass man der Enge einer gemeinen Theilnahme entrückt ist und die irdischen Dinge gleichsam im Lichte der Ewigkeit anschaut. Diess ist nun freilich nicht Jedermanns Sache, noch weniger jeder Frau Sache; wer aber dazu fähig ist, die fortlaufende Kette von Thorheit, verkehrtem Verstandesgebrauch, Selbstverblendung und eigensinniger Verbohrtheit in der Geschichte zeitweilig unbeirrt von Mitleid aufzufassen, der wird an der unwillkürlichen *reductio ad absurdum*, welche

überall die schuldvoll Irrenden sich selbst oder ihren Nachkommen bereiten, einen ästhetischen Hochgenuss haben, indem er das Komische dieses Processes erfasst. Zur ästhetischen Feinschmeckerei wird dieser Genuss des geschichtlich Komischen, wo er sich auf die Verkehrtheiten des zeitgenössischen Parteitreibens richtet, die mit besondrer Aufdringlichkeit der Anschauung entgegentreten, während das Unheil, das sie anrichten, sich theils der unmittelbaren Wahrnehmung entzieht, theils in zweifelhaftem oder doch nicht so leicht übersehbarem Kausalzusammenhange mit demselben steht; deshalb tritt hier die Beeinträchtigung der komischen Wirkung durch das Mitleid ganz von selbst in den Schatten, während die Komik des Parteitreibens um so befreiender und kathartischer wirkt, je widerwärtiger und wichtigthuerischer dasselbe sich spreizt und der Anschauung aufdrängt.

Die vorstehenden Bemerkungen dürften genügen zum Erweise des Satzes, dass das Komische an sich ganz unabhängig ist von dem Grade des Schadens, durch welchen die *reductio ad absurdum* des unlogischen Strebens sich vollzieht, dass die objektive Kleinheit dieses Schadens keineswegs ein integrirender Bestandtheil im objektiven Wesen des Komischen ist, sondern dass vielmehr nur die subjektive Wirkung des Komischen durch eine Präockupation der Seele von Seiten des Mitleids beeinträchtigt oder verhindert wird. Sobald das subjektive Zustandekommen eines störenden Grades von Mitleid durch irgend welche innere oder äussere Gründe ausgeschlossen ist, hört auch die Grösse des objektiven Schadens oder Leides auf, ein Hinderniss für die komische Wirkung zu sein, wodurch deren objektive Gleichgültigkeit für das Wesen des Komischen an sich klargestellt ist. Nicht die Kleinheit des Schadens oder Leides ist ein positiver Faktor des Komischen, sondern die Ausschliessung des störenden Mitleids ist eine negative Bedingung der subjektiven komischen Wirkung. Ausserdem ist noch zu beachten, dass das Zutagetreten eines Schadens für den verkehrt Handelnden nur eine Art der *reductio ad absurdum* unter vielen andern möglichen, dass sie insbesondere auf komische Reden oder symbolische Gesten nicht Anwendung findet, und selbst beim Handeln nur da die Verkehrtheit der Absicht herausstellen kann, wo das bewusste Ziel des Handelns der eigne Nutzen oder Vortheil ist, aber nicht, wo das Handeln ein aufopferndes Streben für Andre, z. B. eine durch Einseitigkeit und Ueberspannung unvernünftig gewordene Tugend ist.

c. Das leihende Hineintragen einer höheren Intelligenz in's Objekt.

Wir sahen oben, dass die Selbst-*reductio ad absurdum* nur in dem Falle aus dem Gebiet des ästhetisch Hässlichen heraus und in dasjenige des ästhetisch Schönen eintritt, wenn das Unlogische im ästhetischen Objekt ein irgendwie selbstverschuldetes ist und bei besserem Gebrauch der zu Gebote stehenden Intelligenz hätte vermieden werden können. Diese Bedingung (von Jean Paul und Vischer in nicht unbedenklicher Ausdrucksweise als das Hinzukommen des subjektiven Kontrastes zum objektiven bezeichnet) scheint nun das

Komische auf ein verhältnissmässig enges Gebiet zu begrenzen, nämlich zunächst auf den Kreis der Gattungen und Individuen, deren Intelligenz schon ziemlich hoch entwickelt ist, und innerhalb dieses Kreises wiederum auf diejenigen Fälle, bei welchen das Durchschauen der unlogischen Velleïtät bei den zu Gebote stehenden Verstandeskräften und Erfahrungskenntnissen möglich ist. In der That ist das wahrhaft und eigentlich Komische auf dieses Gebiet beschränkt, innerhalb dessen das Individuum zur Durchschauung seiner Alogicität nicht nöthig hat, sich vom Zuschauer einen höheren Grad von Intelligenz oder Erfahrungswissen leihen zu lassen, als es wirklich besitzt; nur innerhalb dieses Gebietes sind die Faktoren des Komischen im ästhetischen Objekt als solchen vollständig und ohne künstliche und willkürliche Hineintragung gegeben. Die Erfahrung zeigt aber, dass das Komische in der ästhetischen Auffassung weit über dieses Gebiet hinausgreift und Grenzprovinzen annektirt, die ihm von Rechts wegen gar nicht zukommen. Diess geschieht dadurch, dass der Zuschauer leihweise eine Intelligenz in das Intelligenzlose und einen höheren Grad von Intelligenz in das mit einem geringeren, nicht ausreichenden Grade behaftete Objekt hineinträgt und auf diesem Wege ein relativ Unlogisches aus blosser Naturnothwendigkeit zu einem Unlogischen aus fahrlässiger Verschuldung erhebt. Während die Selbst-*reductio ad absurdum* des unverschuldet Unlogischen theils ästhetisch gleichgültig, theils bedauerlich ist und keinenfalls die inhaltliche Hässlichkeit des unlogischen Objekts wett machen oder deren künstlerische Vorführung und Darstellung rechtfertigen kann, wird das Objekt durch das leihende Hineintragen eines Intelligenzgrades, der seine Alogicität zur selbstverschuldeten stempelt, in die Sphäre des komisch Schönen emporgehoben, sofern es nur zugleich die unwillkürliche Selbstaufhebung seiner Alogicität versinnlicht.

So erobert sich die komische Auffassung einen breiten Umkreis, der eigentlich nicht zu ihrem Gebiet gehört, und dringt dabei nicht nur in's niedere Thierreich und Pflanzenreich vor, sondern auch in die Sphäre der körperlichen Erscheinung im Menschenreich, welche dem bewussten Wollen wie dem Irrthum gleich entrückt ist. Das Verfahren des leihenden Hineintragens ist dabei kein andres, als wir es überall kennen gelernt haben, wo ein ästhetisches Objekt, das einer niederen Konkretionsstufe angehört, durch subjektive Zuthat der ästhetischen Auffassung auf eine höhere Konkretionsstufe emporgehoben wird; ebenso ist der Wunsch nach einer möglichsten ästhetischen Ausbeutung der gegebenen Objekte als Motiv des Leihens und die erleichternde psychologische Vorbedingung einer anthropomorphisch-anthropopathischen Anschauungsweise der Völkerkindheit und Einzelkindheit in beiden Fällen gleich. So wichtig es einerseits ist, diese Gebietserweiterung des Komischen durch Leihen eines höheren Intelligenzgrades zu würdigen, ohne welche ein grosser und grade der am häufigsten vorkommende Theil des Komischen unerklärlich bliebe, so verkehrt wäre es andrerseits zu verkennen, dass diese in die Dinge erst hineingetragene Komik eine in anderen Objekten wirklich liegende zur Voraussetzung hat, dass also das eigentliche Gebiet des vollständig

gegebenen Komischen erst da beginnt, wo man dem ästhetischen Objekt nichts zu leihen nöthig hat.

d. Die drei Momente des komischen Processes.

Es gehört zum Komischen nicht bloss, dass es unlogisch ist und sich schliesslich als solches selbst entlarvt und aufhebt, sondern auch, dass es sich als ein Logisches geberdet und sich selbst dafür ausgiebt, weil es sich dafür hält. Die blosse Dummheit oder Albernheit, welche völlig sinnlose Verkehrtheiten zu Tage fördert, hat nichts Komisches, weil es ihr an jedem Vorwand gebricht, sich selbst für logisch zu halten, und an jedem Mittel, sich vor andern für logisch auszugeben. Das bloss Unlogische ist zwar in einem objektiven Konflikt zwischen dem, was es thatsächlich ist, und dem, was es logischer Weise sein sollte; aber es fehlt hier der innere, subjektive Konflikt zwischen dem, was es sein will und zu sein beansprucht und vorgiebt, und dem, was es thatsächlich ist. Dieser letztere Konflikt aber ist es erst, für den wir uns ästhetisch interessiren, weil erst aus seiner Lösung die ästhetische Lust entspringt. Der Anspruch auf Vernünftigkeit darf, wenn er nicht ganz und gar haltlos erscheinen soll, einer gewissen Plausibilität nicht ermangeln; sonst wäre es unverständlich, wie das ästhetische Objekt zu den Glauben an seine Vernünftigkeit käme, und wie wir dazu kämen, uns auch nur einen Augenblick in irgend welchem Maasse dieser Zumuthung zu fügen. Je plausibler die Motivation für den Glauben des ästhetischen Objekts an die Vernünftigkeit seines Verhaltens ist, und je versteckter der Irrthum in dieser Begründung liegt, desto schärfer wird der subjektive Konflikt und desto durchschlagender seine Lösung.

Wenn demnach das Komische vollständig sein soll, d. h. alle seine wesentlichen Faktoren lückenlos und ohne Ergänzungsbedürftigkeit durch die Phantasie in sich enthalten soll, so muss es drei Momente in sich schliessen, welche sich als drei allerdings blitzschnell auf einander folgende Perioden in der ästhetischen Auffassung reflektiren. Das erste Moment ist das Objekt in seiner anscheinenden Vernünftigkeit, an die man wenigstens einen Augenblick muss glauben können, um zur vollen Wirkung des Komischen zu gelangen; diese Hingebung des Beschauers an den Anspruch des Objekts auf ausnehmende Vernünftigkeit erfolgt jedoch von vornherein nicht ohne das begleitende Gefühl, dass die Sache nicht geheuer ist, und dass in diesem Anspruch irgend ein Irrthum stecken muss. Dieses Gefühl für die Paradoxie des Objekts, die Ahnung, dass die anscheinende Vernünftigkeit mit einer thatsächlichen Verkehrtheit und Alogicität des Objekts im inneren Konflikte liegt, diese gefühlsmässige Ahnung in noch unentwickelter Form hat einerseits etwas Spannendes, weil sie auf eine Entwickelung von Konflikten hinweist, andrerseits etwas Unbehagliches, weil der Beschauer der anscheinenden Vernünftigkeit des Objekts trotz der Plausibilität ihrer Motivation kein rechtes Vertrauen zu schenken wagt, und doch ausser Stande ist, sich deutliche Rechenschaft darüber zu geben, warum er das Vertrauen versagt. Das plötzliche Auftreten dieses misstrauischen Gefühls wirkt im ruhigen Fluss der ästhetischen

Auffassung als ein Choc, vor dem man stutzt; ist der Irrthum in der Begründung sehr geschickt versteckt, so dass mehr als ein Augenblick dazu gehört, um von diesem ersten Moment zum zweiten überzugehn, so wird das Stutzen zum Verblüfftsein. Dieses erste Moment ist entschieden unangenehm und erfordert seine Rechtfertigung durch den Fortgang zur Lösung, dem es als spannende Vorbereitung und Relief dient; wer also zu diesen weiteren Momenten fortzuschreiten unfähig oder widerwillig ist, der wird vom Komischen nicht erheitert und erfreut, sondern nur von dessen Paradoxie choquirt und irritirt werden.

Das zweite Moment am Komischen ist das Durchsichtigwerden der Alogicität und ihres Konflikts mit der anscheinenden Vernünftigkeit, welche im ersten Moment nur erst geahnt wurden. Dieses Durchsichtigwerden erfolgt plötzlich, wie wenn eine vorher dunkle Gegend durch einen jähen Blitz erleuchtet wird. In diesem zweiten Moment liegt die Bestätigung für das im ersten Moment auftretende dunkle Gefühl des Misstrauens in die zur Schau getragene Vernünftigkeit, die deutliche Einsicht in den Irrthum, welcher in der Begründung der anscheinenden Vernünftigkeit steckt und in die ganze Grösse des Konflikts zwischen dem, was das Objekt vorstellen will, und dem, was es ist. Dieses Moment ist auch als der Gegenchoc bezeichnet worden; indessen hebt es das Choquante des ersten Moments nicht auf, sondern bestätigt die Vermuthung des in dem Objekte steckenden Widerspruchs, ohne einen Choc anderer Art oder ein zweites Choquantes herbeizubringen. Die blitzartige Plötzlichkeit der Erleuchtung über die widerspruchsvolle Beschaffenheit des Objekts rechtfertigt nicht einmal die Bezeichnung „zweiter Choc," geschweige denn „Gegenchoc."

Diese Erleuchtung kommt zu Stande durch die Selbst-*reductio ad absurdum* des Objekts; diese Art der Vermittelung lässt schon hier im zweiten Moment vorausahnen, dass die Selbstvernichtung des Widerspruchs gegeben ist, und beugt damit jede Beunruhigung über den durchschauten Konflikt vor. Aber wie im ersten Moment der Widerspruch nur gefühlsmässig geahnt wurde, so auch im zweiten Moment die Lösung; denn die *reductio ad absurdum* kann erst dann als Lösung erfasst werden, wenn der Konflikt als solcher schon durchschaut ist. Im zweiten Moment aber ist der Konflikt als solcher noch nicht durchschaut sondern wird es erst; die *reductio ad absurdum* dient also hier zunächst bloss als Mittel zur Durchschauung des Konflikts, und erst nachdem sie diese Leistung vollbracht hat kann sie nun auch als das, was sie im Verhältniss zu dem durch sie an's Licht gestellten Konflikt ist, d. h. als Lösung, in Betracht kommen.

Damit ist aber schon der Uebergang zum dritten Moment vollzogen, welches eben darin besteht, dass die Selbst-*reductio ad absurdum* in der oben erörterten Weise als Lösung des Konflikts empfunden und genossen wird. Wenn das erste Moment unangenehm war, so ist das zweite von Gefühlen gemischter Art, das dritte von Lust begleitet. Im zweiten Moment tritt nämlich erstens die subjektive Genugthuung hervor, dass das Misstrauen beim ersten Anblick des

anscheinend vernünftigen Objekts wohl begründet war, was aber eigentlich ein ausserästhetisches reales Gefühl aus der befriedigten Eitelkeit vor sich selbst ist; zweitens steigt die im ersten Moment angebahnte Spannung des Konflikts auf ihren Höhepunkt und erzeugt das Missfallen an der inhaltlichen Hässlichkeit dieses Widerspruchs; drittens aber wird diesem Missfallen schon wieder seine Spitze abgebrochen dadurch, dass es die Selbst-*reductio ad absurdum* ist, welche seine Erkenntniss vermittelt, also die Lösung schon gleich mit gegeben ist. Diese Lösung als solche wird nun im dritten Moment genossen und damit auch die Spannung und das Choquante des ersten Moments überwunden. Das klare Bewusstsein der als Lösung gegebenen Lösung bricht ebenfalls plötzlich und blitzartig hervor und zwar in dem Augenblick nachher, nachdem vermittelst der Selbst-*reductio ad absurdum* der widerspruchsvolle Konflikt in seiner ganzen Tragweite erkannt und durchschaut ist.

Die Bewältigung der Bedeutung dieser Lösung durch das Bewusstsein vollzieht sich aber so, dass das den Process geniessende Subjekt von dem nunmehr erreichten Standpunkt wiederholentlich auf die beiden ersten Momente und ihre Aufhebung im dritten zurückblickt, d. h. die anscheinende Vernünftigkeit und Plausibilität des Objekts und seine thatsächliche Absurdität als die Glieder des Konflikts mit der Lösung oder Selbstvernichtung des Unlogischen konfrontirt. Dieser Rückblick vollzieht sich ebenfalls mit blitzartiger Geschwindigkeit und zwar nicht bloss einmal, sondern mehrere Mal hintereinander mit abnehmender Intensität. Wie die Entladung der Elektricität im elektrischen Funken oder Blitz eine einmalige zeitlose zu sein scheint und doch als eine zeitliche Reihe wiederholter Entladungen von abnehmender Intensität nachgewiesen werden kann, so ist es auch mit dem Rückblick auf die drei Momente und mit deren synthetischer Verknüpfung zum einheitlichen Eindruck des Komischen. Das wiederholte Hin- und Herspringen zwischen dem anscheinend Logischen und thatsächlich Unlogischen, zwischen dem Widerspruch und seiner Lösung, zwischen Spannung und Entladung entzieht sich der unmittelbaren Selbstbeobachtung des Bewusstseins und ist nur dadurch zu erhärten, erstens dass die Erinnerung das Vorhandensein jedes einzelnen dieser Momente im Komischen konstatirt, zweitens dass die Reihenfolge dieser Momente logisch bestimmt ist, drittens dass die Synthese derselben als zum Zustandekommen eines einheitlichen Eindrucks unentbehrlich voraus gesetzt werden muss, viertens dass die Seele bestrebt sein muss, den in der Synthese gehabten Genuss durch rückblickende Wiederholung zu verstärken, bis die Abstumpfung die weitere Wiederholung nicht mehr lohnend erscheinen lässt, und fünftens, dass diese rasche Oscillation zwischen Lust- und Unlustgefühlen im Stande ist, die körperliche Begleiterscheinung des Komischen, das Lachen, wenn auch nicht zu erklären, so doch der Erklärbarkeit näher zu rücken.*)

Diese Erklärung wirklich zu liefern, ist nicht Sache der Aesthetik

*) Vgl. Ewald Hecker, Zur Physiologie des Lachens und des Komischen.

sondern der Physiologie, so wie umgekehrt die Erklärung des Komischen nicht Sache der Physiologie sondern der Aesthetik ist. Das ästhetische Problem des Komischen wird durch den Hinweis auf die körperliche Begleiterscheinung des Lachens ebensowenig gefördert, wie das ästhetische Problem des Rührenden durch den Hinweis auf die körperliche Begleiterscheinung des Weinens. Vor einer Vermengung der physiologischen und ästhetischen Probleme und vor Grenzübergriffen der verschiedenen Wissenschaften in einander kann im Interesse der Klarheit der Begriffe nicht dringend genug gewarnt werden. Wohl aber kann man von der Aesthetik und der Physiologie erwarten, dass sie einander in die Hände arbeiten. Was die Physiologie von der Aesthetik erwartet und braucht, ist der Nachweis einer oscillatorischen Bewegung der Vorstellung und des Gefühls, eines raschen Hin- und Herspringens zwischen Gegensätzen, damit der psychische Reiz des komischen Eindrucks dem physiologischen Nervenreiz des Kitzels angenähert werde. Diesem Anspruch ist die deutsche Aesthetik bereits durch Jean Paul gerecht geworden, wenn auch die Glieder des Gegensatzes, zwischen denen die Vorstellung hin und herspringt, sowohl bei ihm als auch bei seinen Nachfolgern noch nicht ganz richtig und nicht genau genug bestimmt worden sind.

e. Das Komische im Verhältniss zum Rührenden und Tragischen, Intriguanten und Lustigen.

Die drei Momente des Komischen drängen sich in der Wirklichkeit eng zusammen; namentlich das zweite und dritte Moment sind untrennbar vereinigt, weil eben dasselbe, was als Vermittelung für das Zustandekommen des zweiten Moments dient, zugleich auch das dritte Moment setzt, sobald nur einmal erst das zweite als Vorstufe und Vorbedingung dazu gegeben ist. Dagegen kann allerdings das erste Moment eine längere Zeit für sich bestehen, bevor das zweite und dritte zur Entfaltung gelangt; man kann bei den zeitlichen Künsten alle Vorbereitung des Komischen zu diesem ersten Moment rechnen, insofern in ihr schon die Spannung auf den erst successiv zu entfaltenden Konflikt hervortritt. Bei den Künsten der Ruhe, wo eine objektive Succession von Momenten nicht stattfindet, rückt auch das erste Moment unmittelbar mit dem zweiten und dritten zusammen, da bei der simultan gegebenen Totalität des ästhetischen Objekts der erste choquirende Eindruck sofort und ohne Pause von der Einsicht in die sich selbst aufhebende Alogicität abgelöst wird. Aber auch da, wo durch zeitliche Vorführung dem ersten Moment eine längere Dauer gegeben wird, muss man doch dem eigentlich Komischen nur eine blitzartige Plötzlichkeit, eine zeitliche Punktualität zuschreiben, weil die Einheit des zweiten und dritten Moments erst zu dem ersten hinzukommen muss, um dieses von einer Vorbereitung oder präliminarischen Veranstaltung des Komischen zum Komischen selbst zu erheben, oder den in ihm liegenden Keim des Komischen zum Komischen selbst sich entfalten, die Knospe zur Blüthe aufbrechen zu lassen.

Diese zeitliche Punktualität des Komischen als solchen ist von der Aesthetik zur Genüge gewürdigt; aber sie ist meistens so behandelt worden, als ob sie etwas dem Komischen Eigenthümliches wäre. Diess ist jedoch unrichtig; vielmehr ist die Punktualität der Akme allen Arten der Lösung des ästhetischen Konflikts gemeinsam. Auch beim Komischen hat die Akme einerseits eine vorbereitende Spannung, sei es objektiv in der Darstellung eines komischen Vorgangs, sei es subjektiv in dessen phantasiemässigen Rekonstruktion aus der bildlich dargestellten Katastrophe, und hat andrerseits eine Zeit des Ausklingens der ästhetischen Lust. Beides finden wir beim Rührenden und Tragischen auch. Wie es rührende und tragische Situationen giebt, deren Inhalt aus sich selbst verständlich ist, so giebt es auch solche komische Situationen; wie es rührende und tragische Handlungen von längerer zeitlicher Erstreckung giebt, so auch komische. Wie in einer rührenden oder tragischen Handlung der Hauptlösung des Hauptkonflikts Partiallösungen vorangehen können, so auch in einer komischen Handlung; und endlich können rührende, tragische und komische Handlungen von längerer Ausdehnung mit Episoden gleicher Art durchsetzt sein. In allen diesen Punkten stimmen alle Arten der Konfliktlösung principiell überein, und die nachfolgend erörterten Unterschiede sind nur gradueller Art.

Erstens sind im Verhältniss zu lang ausgesponnenen rührenden oder tragischen Handlungen die lang ausgesponnenen komischen Handlungen selten, weil es sehr schwer ist, in einer vernünftig scheinen wollenden Vernunftwidrigkeit auf lange Zeit strenge Konsequenz zu bewahren, ohne dass die Selbst-*reductio ad absurdum* eintritt und den Knoten löst; es gehört eine besondre Kunst dazu, die Fäden so zu schürzen, dass die komische Hauptlösung bis zum Schluss aufgespart bleibt, ohne dass doch die Konsequenz geschädigt, oder die Spannung auf die Hauptlösung gänzlich unterbrochen wird. Zweitens giebt es im Vergleich mit kurz zusammengedrängten rührenden oder tragischen Handlungen eine grosse Menge von kurz zusammengedrängten komischen Handlungen, wie die Fälle der komischen Anekdoten beweist; es ist demgemäss sehr viel leichter, eine kurz zusammengedrängte komische Handlung, als eine ebensolche rührende oder tragische Handlung zu erfinden oder zu künstlerischer Wirkung zu bringen. Drittens ist die Breite des Nachklingens und Ausklingens beim Rührenden und Tragischen viel grösser als beim Komischen; insbesondre steigt mit der Höhe und Stärke der rührenden oder tragischen Wirkung die Breite des Ausklingens in stärkerem Verhältniss als mit der Höhe der komischen Wirkung. Diess ist daraus zu erklären, dass einerseits das oscillirende Hin- und Herspringen beim Komischen viel schneller ermüdet als ein stetiges und in sich gleichbleibendes Gefühl, und dass andrerseits die rein intellektuelle Befriedigung des einseitigen Vernunfttriebes im Komischen sich an Breite und Nachhaltigkeit nicht mit der vielseitigen gefühlserregenden Wirkung des Rührenden und Tragischen messen kann. Diess alles wirkt dahin zusammen, dass das Komische im Durchschnitt schmaler, dünner und magerer erscheint als das Rührende und

Tragische, dass es sich zu diesen verhält wie Fichtennadeln zu Laubblättern, oder wie Gräten zu Knochen, und dass die Akme bei ihm spitzer heraussteht, d. h. zur Pointe wird. Man kann mit vollem begrifflichen Recht auch von einer rührenden oder tragischen Pointe sprechen; aber man thut es gewöhnlich nicht, sondern bewahrt das Wort Pointe für die besonders pointirte Pointe des Komischen auf.

Wenn somit der Unterschied des Komischen vom Rührenden und Tragischen in Bezug auf seine Punktualität nur ein gradueller ist, so genügt derselbe doch, um wesentliche Unterschiede für die ästhetische Verwendung des Komischen zu bedingen. Die Schwierigkeit, eine lang ausgesponnene und doch in sich konsequente komische Handlung zu gestalten, schreckt von diesem Unternehmen ab, das ohnehin wenig lohnend scheint, weil das Nachklingen der ästhetischen Lust nicht proportional mit der Grösse dieses Aufbaus wächst; die Leichtigkeit des Gestaltens von kurz zusammengedrängten komischen Handlungen dagegen ladet gleichsam dazu ein, die rasch vorüberrauschende komische Wirkung durch öftere Wiederholung zu steigern und die ganze Reihe dieser komischen Wirkungen auf den Grund einer anderweitigen Handlung aufzuheften oder in dieselbe einzuflechten. Bedingung für die ästhetische Zulässigkeit und Rathsamkeit dieses Verfahrens ist dabei nur, dass die Handlung, in welche die Reihe von komischen Wirkungen verwebt wird, eine solche ist, deren ästhetische Wirkung nicht durch das Einflechten des Komischen beeinträchtigt, sondern wo möglich gehoben wird, und ebenso dass sie die komischen Wirkungen nicht beeinträchtigt sondern unterstützt.

Nun findet aber unbedingt eine solche gegenseitige Beeinträchtigung statt, wenn die komischen Zuthaten in eine rührende oder tragische Handlung eingeflochten werden. Nichts ist widerlicher als ein sentimentales Rührstück oder kalt-grässliches Spektakelstück mit possenhaften Intermezzos, wenn auch die Volkstheater solche unästhetische Machwerke bevorzugen, weil sie auf ein ästhetisch-rohes Publikum einen besonderen Reiz durch ihre Kontraste ausüben. Die Tragödie mit possenhaften Episoden ist um nichts besser, sie wird nur nicht in Anwendung gebracht, weil das Volk dem Rührstück oder Schauerstück immer den Vorzug vor der ächten Tragödie giebt, und das ästhetisch gebildete Publikum überhaupt für solchen Mischmasch dankt, der es in unvermittelter Weise zwischen entgegengesetzten Gefühlen hin und her wirft. Wo dennoch das Rührende oder Grässliche bei wahren Kunstwerken mit dem Komischen vermischt auftritt, da wird sich bei genauerer Betrachtung allemal herausstellen, dass beide Bestandtheile nicht mehr in ihrer ungebrochenen Gegensätzlichkeit mit einander abwechseln, sondern in der gemeinsamen humoristischen Färbung ihr Bindeglied finden, so dass in Wahrheit nur das rührend Humoristische oder tragisch Humoristische mit dem komisch Humoristischen abwechselt. Dieser Fall ist aber hier noch von der Betrachtung auszuschliessen, wo wir es zunächst mit dem Komischen in seiner Reinheit zu thun haben.

Da es also die rührende und tragische Handlung nicht sein kann, in welche das Komische einzuweben ist, da die spektakulöse Handlung

hier nur als komische Parodie des ernst gemeinten Spektakelstückes in Betracht kommen kann, und da das einfach Schöne unter Ausschluss der Konflikte, d. h. das Idyllische in seinem Wesen zerstört wird, wenn im Widerspruch mit seinem Begriff dem komischen Konflikt Einlass in dasselbe gewährt wird, so bleibt nur die intriguante und die lustige Handlung als Kette für den Einschlag des Komischen übrig, wenn komische Kunstwerke von grösserem Umfang zu Stande kommen sollen. Beide eignen sich aber auch in der That sehr wohl für diesen Zweck, indem sie das Komische einerseits nicht beeinträchtigen, andrerseits es theilweise in seiner Wirkung unterstützen. Das Intriguante und das Komische bewegen sich insofern auf gleichem Boden, als sie beide eine wesentlich intellektuelle Befriedigung gewähren; ausserdem führt die Intrigue leicht zu komischen Situationen, indem sie die Menschen verleitet, Handlungen als zweckmässig für ihre Zwecke zu betrachten, welche sich im Verfolg als unzweckmässig für sie selbst und als zweckmässig für ihre Gegner herausstellen. Der Intriguant macht die von ihm geleiteten Personen zu komischen Objekten, indem er sie düpirt, und er geniesst in dem Siege seiner intellektuellen Obmacht zugleich die Komik der von ihm Düpirten und Geprellten.

Das Lustige hat mit dem Komischen den Boden des Heitern gemein und repräsentirt in demselben Sinne dessen gefühlsmässige oder stimmungsmässige Steigerung, wie das Komische dessen intellektuelle Steigerung darstellt; beide unterstützen sich in ausgezeichneter Weise, indem die lustige Grundstimmung der lustigen Handlung und ihrer Personen durch den Einschlag des Komischen so zu sagen die intellektuelle Rechtfertigung für ihre vorher mehr oder minder grundlose Heiterkeit erhält, und ihrerseits dafür Bürgschaft leistet, dass die bei der Selbstberichtigung und Selbstaufhebung des Unlogischen etwa vorkommenden Schäden und Leiden möglichst leicht genommen und mit guter Laune abgeschüttelt werden. Hat das Lustige vor dem Intriguanten in letzterer Hinsicht einen entschiedenen Vorzug, so tritt dazu noch ein zweiter, der sich auf das Nachklingen bezieht. Wo man es nur mit Komischem zu thun hat, ist nämlich, wie bemerkt, das Nachklingen verhältnissmässig kurz, so dass die durch die komische Wirkung allein erzielte Heiterkeit rasch verfliegt; ruht hingegen das Komische auf dem Grunde des Lustigen, so bleibt dieses Lustige als stimmungsvolle Heiterkeit auch nach dem Verfliegen der komischen Wirkung bestehen, jedoch nicht ohne durch das Komische in sich gefestigt und gesteigert zu sein. Diese länger vorhaltende Steigerung der Heiterkeit wird mit Recht auf das Komische als seine Ursache bezogen, ohne dass die schon vorhandene Lustigkeit als Bedingung für die Wirksamkeit dieser Ursache berücksichtigt wird; ja sogar es wird oft selbst die schon mitgebrachte Lustigkeit auf die Reihe komischer Wirkungen als auf ihre Ursache bezogen, weil sie in ihr erst die Rechtfertigung ihrer sonst unmotivirten Gutgelauntheit gefunden zu haben glaubt. Wo diese Grundlage der Lustigkeit fehlt und statt ihrer bloss die Intrigue als Kette des Gewebes benutzt wird, oder gar eine Reihe komischer Einfälle mehr oder minder zusammenhangslos aufgetischt wird, da erweckt die Wiederkehr des Komischen sehr bald

das Gefühl der Leere und des Ueberdrusses, welches aus der einseitig intellektuellen Befriedigung und deren gemüthloser Frostigkeit entspringt. Das Lustige hingegen, auch wenn es sich als unmotivirte Stimmung darbietet, bringt doch in die völlig gemüthlose Verstandeskälte des Komischen und Intriguanten einen Hauch an Wärme und Behagen hinein, und adelt das Komische, indem es dasselbe als Mittel zu seiner Selbstbehauptung und zu seiner Potenzirung in die ideale Sphäre einer aller irdischen Bedrängniss entrückten souveränen Heiterkeit verbraucht. Dieser Lustigkeit verzeiht man selbst eine mangelhafte Führung der Intrigue; denn die souveräne Erhabenheit dieser idealen Heiterkeit über alle möglichen Vorkommnisse lässt die nähere Beschaffenheit dieser Vorkommnisse am Ende ziemlich gleichgültig erscheinen, und gestattet sogar, das neckische Spiel des Zufalls die Stelle der Intrigue einnehmen zu lassen, da es ja doch nur darauf ankommt, zu zeigen, wie lustig die lustigen Personen auf die Kaleidoskopfiguren der zufälligen Konstellationen reagiren. Je unwahrscheinlicher diese zufällige Führung der Handlung sich gestaltet, desto mehr muss der Zuschauer durch gesteigerte Lustigkeit und Komik für die seinem Verstande zugemuthete Unbill schadlos gehalten werden. Diess giebt den Grundcharakter des Possenhaften, während in dem Lustspielartigen das Lustige und Komische nur soweit Platz greifen kann, dass die pragmatische Folgerichtigkeit des Intriguanten, auf welches das Lustige sich stützt, nicht geschädigt wird. Ausserdem pflegt aber das Possenhafte und Lustspielartige noch dadurch sich zu unterscheiden, dass bei dem komischen Einschlag von ersterem das Derbkomische, von letzterem das Feinkomische bevorzugt wird.

f. Das Komische im Verhältniss zum Anmuthigen und Humoristischen.

Der Unterschied des Derbkomischen und Feinkomischen ergiebt sich aus dem Verhältniss des Komischen zum Anmuthigen. Wo das Komische auf die Vereinigung mit der Anmuth der Erscheinung verzichtet, wird es zum Derbkomischen, das dafür drastischere, wenn auch gröbere Wirkungen erzielt; wo das Komische die Anmuth der Erscheinung zu behaupten sucht, muss es wiederum auf manche packende und zündende Wirkung verzichten, verknüpft aber dafür den ästhetischen Reiz des Komischen mit demjenigen des Anmuthigen zu einer höheren Einheit. Wer ein Maximum komischer Wirkung sucht, der wird auf diese Verknüpfung mit dem Anmuthigen in der Regel verzichten müssen, weil die Anmuth eine Menge Mittel der komischen Wirkung, insbesondre die missfälligen Extreme und die ungraziöse Hässlichkeit ausschliesst; wer in seinem ästhetischen Geschmack zu ungebildet ist, um den Mangel an Anmuth empfindlich zu vermissen und deren Vereinigung mit dem Komischen nach ihrem vollen Werthe zu würdigen, der wird das Feinkomische bereitwillig Andern überlassen und sich mit ungestörtem Behagen an das Derbkomische halten.

In dem Derbkomischen ist sowohl die Verkehrtheit als auch ihre Selbstaufhebung mit groben, scharfen Zügen gezeichnet, die deutlich erkennen lassen, worauf es ankommt, und selbst dem blöderen Auge

den komischen Zusammenhang klar zu machen geeignet sind; in dem Feinkomischen hingegen ist die Alogicität des anscheinend Vernünftigen mehr versteckt und durch weniger hervortretende Züge angedeutet, auch die Selbstaufhebung des Unlogischen durch weniger plumpe und mehr subtile Ausdrucksmittel angedeutet, so dass dem Verständniss des Zuschauers mehr zugemuthet wird. Das Derbkomische liebt die Extreme in den Formen und Bewegungen, d. h. das Groteske, Karrikirte, Uebertriebene, Absonderliche, Bizarre, das Plumpe und das Quecksilbrige, das Täppische und das Hiddlige; es liebt ferner ein excentrisches Benehmen seiner Individuen, rohe Spässe und Faxen, die es mit Sitte und Anstand ebenso leicht nehmen wie mit körperlichen Misshandlungen, d. h. es fällt leicht in's Burleske. Wo es den Witz zu Hülfe nimmt, pflegt dieser ebenso plump, täppisch, roh und ungeschlacht zu sein wie sein Handeln, und sich ebenso schonungslos auch gegen unverschuldete Mängel und Gebrechen zu kehren, wie diese zum Zweck der komischen Wirkung mit Vorliebe zur Schau getragen werden und zu Schaden kommen. Das Feinkomische meidet alle diese Verstösse gegen Maass, Harmonie und Anmuth und begnügt sich mit demjenigen Grade komischer Wirkung, der sich innerhalb der Grenzen der Anmuth erreichen lässt.

Hierzu muss es sowohl die Ausdrucksmittel als auch die Art der Selbst-*reductio ad absurdum* aus der im Derbkomischen bevorzugten körperlichen Sphäre in eine mehr geistige emporheben, die körperliche Erscheinung in den Grenzen des Normalen, des gattungsmässig Formalschönen und der Grazie halten, die vom Derbkomischen bevorzugten bizarren Extreme geistiger und charakterologischer Veranlagung so abdämpfen, dass die seelische Anmuth gewahrt bleibt, und den Witz zu einem neckischen, der seelischen Anmuth dienstbaren Spiel des Geistes veredeln. Die Verbindung des Komischen mit der körperlichen Grazie legt ihm nur Schranken auf, seine Dienstbarkeit unter der seelischen Anmuth aber hebt es bereits über seine intellektuelle Einseitigkeit hinaus in die Sphäre des Gemüthslebens, d. h. sie steigert das Komische bereits zum Humoristischen, und deshalb ist auch nur da das Feinkomische trotz aller Einbussen an komischer Wirkung dem Derbkomischen gegenüber konkurrenzfähig, wo es sich zum Humoristischen vertieft. Das Derbkomische hingegen feiert da seine höchsten Triumphe, wo es sich auf dem Grund des Lustigen zum Possenhaften im edelsten Sinne des Worts entfaltet, d. h. zur Verherrlichung der souveränen Heiterkeit des frei über der Realität schwebenden Gemüths wird; und zwar erreicht es hier deshalb seinen Höhepunkt, weil es sich ebenfalls über die intellektuelle Einseitigkeit der Befriedigung des kalten Vernunfttriebes erhebt, und wenigstens einen vereinzelten Strahl des Gemüthslebens in sich aufnimmt, also ebenfalls die Grenze des Komischen zum Humoristischen überschreitet.

Man sieht hieraus, wie auf allen seinen Höhepunkten das Komische über sich selbst hinausdrängt zum Humoristischen, in welchem seine intellektualistische Kälte und Einseitigkeit erst überwunden werden kann. Der Missbrauch des Wortes „humoristisch“ anstatt „komisch“, der sich mehr und mehr in der Volkssprache ein-

bürgert, hat seine psychologische Begründung darin, dass das Komische sich seiner Einseitigkeit und Herzlosigkeit schämt, und auch da, wo es nackt und bloss komisch ist, doch gern etwas Edleres und Höheres vorstellen möchte. Das bloss Komische hat aber auch einen gewissen Grund, sich seiner selbst zu schämen, wo es in Masse auftritt, z. B. in einer Reihe komischer Vorträge oder in einer komischen Zeitschrift; wer es aushält, oder gar liebt, dauernd bei dem bloss Komischen zu verweilen, der stellt sich damit ein übles Zeugniss von kalter Verstandesmässigkeit, Gemüthslosigkeit, Oberflächlichkeit und Mangel an Ernst und Tiefe aus. Dagegen hat das Komische ein höchstes Recht, sofern es am rechten Orte, zur rechten Zeit und im rechten Maasse sich geltend macht; denn nichts steht so hoch oder ist so heilig, dass es nicht auch verdiente, als komisch Schönes genossen zu werden, sofern es die Bedingungen des Komischen erfüllt. Dieses höchste Recht kann aber das Komische nur dann beanspruchen, wenn es als Komisches ein mikrokosmisches ist, d. h. wenn der typische Verlauf des komischen Processes ein Abbild des makrokosmischen Processes ist. Diess ist nun aber in der That der Fall.

g. Der mikrokosmische Charakter des Komischen.

Schon die obigen Bemerkungen über das Komische des geschichtlichen Processes (S. 326—327) sind geeignet, auf diese Wahrheit vorzubereiten; denn die Geschichte der Stämme und Völker und der sie mikrokosmisch repräsentirenden Fürstengeschlechter kann als verbindendes Mittelglied zwischen dem Lebensgange des Einzelnen und der Menschheit gelten, wie diese letztere wiederum hinüberleitet zu dem Lebensgange des bewussten Geistes im Makrokosmos. Alles in der Welt strebt und ringt und plagt sich ab für Zwecke, die nicht seine Zwecke sind; soweit es aber dabei seine Zwecke zu fördern glaubt, führt es diesen Irrthum durch den Verlauf seines Lebens *ad absurdum*. Jedes Glied an einem grösseren Ganzen, das sich willig den Zwecken des letzteren eingliedert und selbstverläugnend ihnen dient, glaubt damit etwas Positives für dieses grössere Ganze zu leisten; aber in diesem Individuum höherer Ordnung wiederholt sich das nämliche Verhältniss, d. h. es dient wieder nur den Zwecken eines noch höheren Ganzen, und führt, soweit es seinen eigenen Zwecken zu dienen glaubt, sich selbst *ad absurdum*. Jede individuelle Selbstzwecklichkeit ist „ganz eitel" und erweist unwillkürlich an sich selbst die eigne Eitelkeit, Verkehrtheit und Nichtigkeit; das ist die grosse Lehre, die das Leben und der Weltlauf ertheilt.

Bei jeder solcher logischen Selbstaufhebung der vermeintlichen Selbstzwecklichkeit in einer Individualität irgend welcher Ordnung bleibt ein gewisser Rest der Vernichtung entzogen, nämlich der Aufblick zu dem objektiven Zweck der Individualität nächst höherer Ordnung; aber dieser positive Rest, der in jedem Einzelfall der komischen Selbstvernichtung entgeht, ist doch nur etwas relativ Positives für den Process auf dieser Stufe und verfällt mit logischer Nothwendigkeit der gleichen komischen Selbstvernichtung im weiteren Verlauf ihres eigenen Lebensprocesses. Jeder Einzelfall des Komischen

hat sonach freilich die Positivität der über seine Individualitätsstufe hinausreichenden Idee unangetastet zu lassen, und macht sich der Frivolität und Blasphemie schuldig, wenn er sich geberdet, als ob die Idee einer solchen relativen Positivität ermangelte, die vielmehr grade durch die komische Selbstvernichtung der Verkehrtheit auf niederer Individualitätsstufe als bleibender Rest ausgeschieden und in ihrer relativ positiven Bedeutung hervorgekehrt und an's Licht gestellt werden soll. Aber es ist ebenso gewiss, dass die Positivität dieses Restes nur relativ ist, nur für die falsche Eigenzwecklichkeit einer niederen Individualitätsstufe Gültigkeit hat, an sich selbst aber demselben Process der komischen Selbstvernichtung verfallen muss, sobald sie den Anspruch erhebt, dem Spruche: „alles ist eitel" entrückt zu sein.

Alle gliedliche Zweckhaftigkeit muss somit aufgehoben werden in der makrokosmischen Teleologie und alles Endliche muss sich in deren Dienste verzehren. Diese makrokosmische Teleologie aber ist demselben Process der komischen Selbstvernichtung verfallen, sie ist ebenfalls ganz eitel, da sie zu nichts Positivem führt und führen kann. Auch der Process des Weltganzen ist ein Ringen und Mühen um nichts und wieder nichts, bei dem Nichts herauskommt. Darin hat ja die antiteleologische mechanistische Weltanschauung ganz recht, dass bei dem Weltprocess nichts herauskommt, dass die Völker sich vergebens todtschlagen und verdrängen, die Planeten vergebens um die Sonne kreisen, und vergebens in ihrer Bewohnbarkeit einander ablösen, wenn man nach dem positiven Zweck aller dieser Arbeit fragt. Aber darin hat sie Unrecht, dass sie das Teleologische der natürlichen und geistigen Weltordnung verkennt, sofern es auf die Selbst-*reductio ad absurdum* und Selbstannullirung des Weltwillens gerichtet ist. Der Zweck des Processes ist aber der, dem Willen die Zwecklosigkeit seines Wollens *ad oculos* zu demonstriren, d. h. ihn sich so drastisch als möglich durch sich selbst unwillkürlich *ad absurdum* führen zu lassen.

Die unendliche Komik dieses Processes liegt grade darin, dass es das allweise Absolute ist, was die unendliche Dummheit begangen hat, sich auf das Wollen einzulassen. Den Willen kann man nicht dumm nennen, da er eben das Unlogische ist und als solches auch keine Klugheit hat; aber der absolute Geist, der diesen Willen hat, und ihn in seiner Erhebung gewähren liess, erscheint uns in diesem Vorgang als so unendlich dumm, grade weil er so unendlich weise ist. Dabei ist natürlich in dem absoluten Geiste die Möglichkeit vorausgesetzt, vermöge der Allweisheit seiner logischen Idee die antilogische Verkehrtheit seines alogischen Willens *in statu nascente* hindern zu können, was offenbar eine leihende Hineintragung aus der Anschauung des selbstbewussten Geistes in diejenige des unbewussten Geistes ist, ebenso wie der Begriff der Verschuldung, welchen man wohl auch auf diesen „Fall" oder „Abfall" überträgt; aber es ist doch zu beachten, dass die „Dummheit" im selbstbewussten Geiste, der sich in einem unbewachten Augenblick seiner Intelligenz nicht gehörig bedient, doch auch nur einer gröberen psychologischen Auffassung in

Bausch und Bogen angehört, während die genauere psychologische Analyse hier ebenso wie die metaphysische Analyse in jedem Einzelfall aufdecken wird, dass und warum der zureichende aktuelle Gebrauch der Intelligenz in dem fraglichen Augenblick thatsächlich ausgeschlossen war. Damit ist dann die Uebereinstimmung, soweit sie für den Begriff des Komischen erforderlich ist, wieder hergestellt.

An der Komik des Weltprocesses in seiner einheitlichen Totalität zeigt es sich nun recht deutlich, dass ein positiver Rest der Idee nach der Selbstaufhebung des Unlogischen nicht zum Begriff des Komischen als solchen gehört, sondern nur der gliedlichen Unvollständigkeit begränzter komischer Processe als ausserkomisches Komplement des Komischen anhaftet. Wo die Unvollständigkeit des Mikrokosmischen aufhört, umspannt die komische Selbstvernichtung des Unlogischen die Totalität des Universums und lässt nichts übrig als den negativen Triumph des Logischen, der die Aufhebung des unlogischen Willens sammt der Aufhebung der aktuellen logischen Idee bedeutet. Was nach Beendigung der Aktualität bestehen bleibt, ist nur das reine Wesen als substantielle Einheit des wollen könnenden, aber nicht wollenden Willens und des Logischen als der formalen Möglichkeit eventueller neuer Ideeentfaltung. Während es im mikrokosmischen Komischen eine der Wahrheit des Idealismus in's Gesicht schlagende Frivolität und Blasphemie wäre, den positiven Rest der Idee als das ausserkomische Komplement der komischen Selbstvernichtung des relativ Unlogischen zu leugnen, stellt sich die Leugnung eines solchen positiven Restes im makrokosmischen Komischen als die unerlässliche Bedingung für die Reinheit und Vollständigkeit des Triumphes des Logischen über das Unlogische dar. Nur die mit ihrer Aufgabe noch nicht zu Stande gekommene logische Idee muss nach jedem partiellen Triumph über das relativ Unlogische aktuell fortbestehen, um zum letzten absoluten Triumph vorzuschreiten; die mit ihrer Aufgabe zu Stande gekommene Idee dagegen erlischt als aktuelle mit dem durch sie vernichteten Unlogischen mit, weil ihr nichts mehr zu thun übrig bleibt, nachdem sie über das absolut Unlogische triumphirt hat.

Es ist klar, dass die kosmokomische Weltauffassung nur bestehen kann, so lange die verstandesmässige Auffassung der Welt unter Ausschluss jeder gefühlsmässigen Auffassung im ästhetischen Subjekt herrscht. Sobald ein Gefühl sich einmischt, das über die Befriedigung des Vernunfttriebes durch die Selbstaufhebung des Unlogischen hinausgeht, muss das Kosmokomische in das Kosmotragische umschlagen oder sich mit demselben verbinden. Wenn es schon nicht jedem gegeben ist, bei der Betrachtung der geschichtlichen Vorgänge in der Menschheit von dem Elend, das durch Thorheit und Verkehrtheit heraufbeschworen wird, zu abstrahiren und den Blick bloss auf die logische Selbstaufhebung des Unlogischen zu richten, so wird diess noch weniger der Fall sein, wenn es sich beim Kosmokomischen darum handelt, von dem gesammten Weltelend, das durch die Thorheit und Verkehrtheit des Wollens heraufbeschworen wird, zu abstrahiren. Wer seinem Gefühl zu sehr verhaftet ist, um auch nur zeitweilig von dem-

selben zu abstrahiren und sich auch nur vorübergehend zur Freiheit einer rein intellektuellen Betrachtung zu erheben, der wird überhaupt die Anwendung des Begriffs des Komischen auf den Weltprocess als eine abscheuliche Gefühlsrohheit oder entmenschte Gefühllosigkeit*) verwerfen; einen solchen Vorwurf würde aber nur derjenige verdienen, welcher sich dauernd an der komischen Betrachtung des Weltprocesses genügen liesse, ohne die herzlose Einseitigkeit und Ergänzungsbedürftigkeit dieser Auffassungsweise zu fühlen und zu begreifen. Dagegen muss man dieser Auffassungsweise ihr gutes Recht wahren, wo sie sich nur vorübergehend einstellt und von der geistigen Freiheit und Erhebungsfähigkeit des Intellekts über seine Naturgrundlage des Gefühls Zeugniss ablegt; aber auch dann muss man dessen eingedenk bleiben, dass eine so einseitige Auffassungsweise, welche erst das Gefühl gewaltsam zum Schweigen bringen muss, ehe sie hervortreten kann, unmöglich die höchste und erschöpfende Art der ästhetischen Auffassung sein kann, sondern dass dieselbe in ihrer Nacktheit nur vorübergehend als Durchgangspunkt der ästhetischen Selbstbesinnung zu Tage treten kann und dazu bestimmt sein muss, für die Dauer aufgehobenes Moment in einer höheren und universelleren Auffassungsweise zu werden.

h. Die komische Lösung als zugleich immanente und transcendente.

Die komische Lösung des Konflikts, soweit sie sich auf die Selbstaufhebung des relativ Unlogischen auf niederer oder mittlerer Individualitätsstufe beschränkt, ist zweifellos eine immanente Lösung des Konflikts zu nennen, nicht bloss deshalb, weil das über die unlogische Velleïtät triumphirende Logische dem ästhetischen Objekt immanent ist und nicht etwa als *deus ex machina* von aussen herantritt — denn diess gilt auch für die transcendente Lösung des Tragischen — sondern deshalb, weil die Lösung sich innerhalb des phänomenalen Weltprocesses vollzieht, das Unlogische und Verkehrte in demselben beseitigt, das positiv Logische an der Idee übrig lässt, und demselben ein Relief giebt. In dieser Hinsicht reicht also die komische Lösung der rührenden die Hand; beide überwinden den Konflikt mit den Mitteln, welche die phänomenale Welt bietet, und der Unterschied liegt nur darin, dass das Rührende von dem positiven Rest der Idee ausgeht und diesen direkt zum Siege über die negativen Faktoren führt, während das Komische sich um den positiven Rest der Idee unmittelbar gar nicht bekümmert, sondern bloss um die automatische Negation der negativen Momente, wodurch aber indirekt dasselbe Ziel erreicht wird.

Das Rührende löst den Konflikt durch Berufung an das Gefühl, aus welcher der höhere Werth der positiven Momente der Idee erhellt

---

*) Es ist wesentlich diese aus dem Intellektualismus entspringende Gefühllosigkeit, welche Hegel dazu kommen liess, das Komische als den letzten Höhepunkt an das Ende der Aesthetik zu stellen. Dass er zu dieser Konsequenz gelangte, ist um so bemerkenswerther, als ihm die Einsicht in die reine Negativität der absoluten Teleologie des Makrokosmos noch fehlte.

und wirksam wird; das Komische löst ihn durch Berufung an den Verstand, indem sie ihm den Unwerth der negativen Momente durch intuitive Dialektik vorführt. Das Rührende giebt unmittelbar eine positive Lösung und bedarf deshalb keines ausser seiner Sphäre liegenden Komplements; das Komische giebt unmittelbar nur eine negative Lösung und lässt einen positiven Reflex nur aus dem Komplement seiner selbst hervorscheinen, das nicht mehr in seiner Sphäre liegt. Das Rührende bietet eine bloss relative Lösung, wie diess auf dem in Relationen sich erschöpfenden Standpunkt der Immanenz nicht anders sein kann; indem ihm aber jedes ausser seiner Sphäre liegende Komplement fehlt, mangelt ihm die gefühlsmässige Einsicht in diese Relativität, die höchstens im Wehmüthigen oder Elegischen hervorschimmert, und dadurch gelangt es unvermeidlich dazu, die bloss relative Lösung für eine absolute zu nehmen und damit unwahr zu werden. Das Komische hingegen blickt sehr wohl über die Relativität seines Einzelfalls, sowohl über diejenige der Negation des Negativen als auch über diejenige des positiven Komplements hinaus und hat in der Souveränität seiner eigenthümlichen ästhetischen Anschauungsweise die intuitive Selbstgewissheit seiner alles umspannenden Macht, kraft deren auch das in diesem Falle resultirende positive Komplement im weiteren Verlauf des Processes ganz ebenso seiner dialektischen Selbstauflösung verfallen ist.

Dieses negative Hinausblicken der komischen Auffassung über den gegebenen Specialfall und über die bloss relative Positivität des ausserkomischen Komplements hinaus auf die Gewissheit des allgemeinen Verfallenseins der Idee an die komische Selbstvernichtung deckt sich mit dem positiven Bewusstsein von dem mikrokosmischen Charakter der komischen Lösung des gegebenen Specialfalls, wonach derselbe ein Abbild im Kleinen und eine typische Anticipation der komischen Lösung des makrokosmischen Konfliktes ist. Die gefühlsmässige Durchschauung der blossen Relativität der positiven Bedeutung des ausserkomischen Komplements und die gefühlsmässige Durchschauung des mikrokosmischen Charakters der komischen Lösung des gegebenen Specialfalls sind ein und dasselbe Gefühl, bloss von zwei Seiten erläutert; die erstere erfasst die fernere Negativität des jeweiligen positiven Restes, die letztere die positive Allgemeingültigkeit der negativen Lösung, was auf dasselbe herauskommt. Damit greift aber das Komische über die Sphäre der phänomenalen Immanenz hinaus in die metaphysisch-transcendente Sphäre; denn es weiss damit die gesammte Sphäre der phänomenalen Immanenz als eine ihm selbst, d. h. der komischen Selbstverrichtung verfallene, und zwar nicht etwa zufällig hier und da, oder bloss in ihrer Endlichkeit, sondern wesentlich und überall in ihrem innersten Kern verfallene, und sieht in jedem mikrokosmischen Komischen das mikrokosmische Vorspiel des makrokosmischen Komischen.

So steht jedes mikrokosmische Komische als komischer Specialfall in der immanenten Sphäre, weist aber als mikrokosmisches über sich hinaus auf das transcendente Kosmokomische; wie es in ersterer Hinsicht dem Rührenden die Hand bietet, so in letzterer

Hinsicht dem Tragischen. Das Rührende findet seinen Anknüpfungspunkt an dem ausserkomischen positiven Komplement des komischen Specialfalls, das Tragische im Gegentheil an dem mikrokosmischen Charakter des Komischen, mit dem es auf die Selbstaufhebung der immanenten Phänomenalität als solchen hinweist und sich zu einer Anticipation der transcendenten Lösung erhebt. Hiermit ist schon die Doppelseitigkeit des Humoristischen angedeutet, in welchem das Komische zum aufgehobenen Moment herabgesetzt wird; es ist aber auch weiter darauf hingedeutet, dass das Komische durch seine Zwischenstellung zwischen rein immanenter und rein transcendenter Lösung fähig und geeignet dazu wird, vermittelst seines Eingehens in das Humoristische eine Brücke zu schlagen zwischen dem Rührenden und dem Tragischen. Endlich fällt durch die vorangehenden Erörterungen ein klares Licht auf das Verhältniss des Komischen zum Sittlichen.

Schon die unbefangene empirische Betrachtung zeigt, dass es nicht das Unsittliche oder sittlich Verkehrte, sondern das Unlogische oder logisch Verkehrte, nicht das Böse sondern das Dumme ist, was komisch wirkt, dass die edelste sittliche Gesinnung keinen Schutz davor gewährt, in logische Verirrungen zu gerathen und komisches Objekt zu werden, und dass das Böse bei folgerichtiger Klugheit vor dem Ausgelachtwerden ziemlich sicher ist. Es weiss jeder, dass das Komische eine breite Sphäre des sittlich Indifferenten zum Tummelplatz hat, und dass es sich auch da, wo es an dem sittlich Differenten zu Tage tritt, meistens an Nebensachen haftet, die als solche eben nicht das Wesen des Guten oder Bösen berühren. Das Komische sucht weder das Böse auf, noch scheut es pietätvoll vor dem Guten zurück, sondern macht sich überall geltend, wo die jeweiligen Absichten, gleichviel ob sittlich guter oder böser oder indifferenter Art, sich in unlogischer Weise zu verwirklichen suchen. Erst da, wo diese Absichten selbst auf ihre logische Stichhaltigkeit geprüft werden, kann das Gute einen Vorsprung gegen das Böse haben, weil das Böse mit der logischen Idee selbst im Konflikt ist. Aber diese logische Negativität des Bösen kann nur da zur Entfaltung des Komischen führen, wo die Verhältnisse Gelegenheit bieten zur Entfaltung einer sinnlich anschaulichen Selbst-*reductio ad absurdum* von Seiten des Bösen, und dieser Fall wird immerhin eine Ausnahme sein. Andrerseits gehört auch das Gute nur dem phänomenalen Gebiet an, und wird von dem Komischen nur insoweit respektirt, als dieses selbst noch relativ ist und eine immanente Lösung bietet; es wird aber von dem Komischen mit sammt der ganzen Phänomenalität aufgelöst, sofern dasselbe als mikrokosmisches auf eine transcendente Lösung hinweist. Als endlicher relativer Specialfall lässt das Komische in dem sittlich Guten eben jenes ausserkomische Komplement stehen, den unaufgelösten positiven Rest der logischen Idee; als Typus des absolut Komischen weist es über die endliche und beschränkte Relativität des Sittlichen hinaus auf eine oberhalb desselben gelegene Sphäre des Logischen und der logischen Reaktion, welche das Gegenstück bildet zu jenem unterhalb des Sittlichen belegenen Gebiet des Komischen.

Das Komische ist also viel weiter als die Sphäre des Sittlichen, indem es die Sphären des Untersittlichen (d. h. sittlich Gleichgültigen), des Sittlichen und Unsittlichen, und des Uebersittlichen (zu dem alles Sittliche sich nur als Mittel zum Zweck verhält) umspannt.

i. Die Gliederung des Komischen.

Die Gliederung des Komischen hat zunächst an den Unterschied anzuknüpfen, ob das Komische als solches unvermerkt zu Stande kommt oder ob es beabsichtigt ist; im ersteren Fall ist es ein unbewusst oder objektiv Komisches, im letzteren Falle ein bewusst oder subjektiv Komisches. Sowohl das bewusst Komische wie das unbewusst Komische kann entweder einer natürlichen Realität oder dem ästhetischen Schein eines der Realität entrückten Kunstwerks angehören. Im letzteren Falle ist auch das unbewusst Komische des ästhetischen Scheins durch die bewusste Subjektivität des schaffenden Künstlergeistes hindurchgegangen, ohne darum im ästhetischen Schein des Kunstwerks den Charakter des unbewusst Komischen zu verlieren; das bewusst Komische aber ist dann ein in doppelter Hinsicht bewusst Komisches, erstens in Bezug auf das künstlerische Bewusstsein, dem es entsprungen ist, und zweitens in Bezug auf diejenige Figur des ästhetischen Scheins, als deren Bewusstsein entspringend es vom Künstler dargestellt ist und vom Beschauer oder Hörer aufgefasst werden soll. Dieser Durchgang durch die Subjektivität des Künstlerbewusstseins ist also eine Subjektivität des Komischen in zweiter Potenz, welche nicht mit dem Unterschiede des unbewusst Komischen und bewusst Komischen in erster Potenz verwechselt werden darf. Beide begründen eine verschiedenartige Eintheilung des Komischen. Der Durchgang oder Nichtdurchgang durch den Künstlergeist, welcher das selbstständige, von der Realität abgelöste Kunstwerk schafft, begründet den Unterschied des freien Kunstkomischen einerseits vom unfreien Kunstkomischen und Naturkomischen andrerseits; der Durchgang oder Nichtdurchgang durch das Bewusstsein des Trägers des Komischen begründet den Unterschied von unbewusst Komischem und bewusst Komischem. Das freie Kunstkomische wiederholt und verwerthet alle Unterarten des Komischen, welche sich in der Realität mit oder ohne Absicht entfalten, im Interesse der künstlerischen komischen Wirkung zwar mit künstlerischem Bewusstsein, aber doch so, dass der Künstler mehr oder weniger hinter seinem Werk zurücktritt, so dass dieses die Unterschiede des Durchgangs oder Nichtdurchgangs durch die Subjektivität der Träger des Komischen (d. h. der dargestellten komischen Figuren) deutlich und ungestört durch seine bewusste Entstehung hervortreten lässt.

Wenn das Komische zwar ein Produkt künstlerischer Absicht ist, aber der producirende Künstler zugleich Träger des Komischen bleibt, d. h. den ästhetischen Schein des Komischen an der Realität seiner eigenen Persönlichkeit haften lässt, oder sich selbst zur komischen Figur macht, so haben wir es nicht mit einem doppelten Durchgang durch die Subjektivität des Bewusstseins, sondern nur mit einem einfachen zu thun, weil das producirende Künstlerbewusstsein mit dem

Träger des Komischen oder dem komischen Objekt in Eins fällt. Dieses der Realität noch verhaftete, von ihr noch nicht abgelöste oder frei gemachte, d. h. unfreie Kunstkomische, ist deshalb nicht mit dem freien Kunstkomischen in eine Rubrik zu stellen, sondern mit dem Naturkomischen. Denn auch im Naturkomischen ist es nicht die Realität als solche, sondern der durch die ästhetische Auffassung des Beschauers von ihrer Erscheinung abstrahirte ästhetische Schein, welcher als komisch genossen wird; im freien Kunstkomischen aber ist der ästhetische Schein schon objektiv von der Realität abgelöst, und es ist nicht mehr der Künstler selbst, welcher sich als komische Figur aufspielt, sondern es sind die Figuren seiner Gemälde oder Dichtungen, die er als komische Figuren sich aufspielen lässt. Im unfreien Kunstkomischen, wo der Künstler selbst sich zur komischen Person macht, erwartet er, dass er von den Zuschauern wie ein Naturkomisches aufgefasst werde; und dass er überhaupt dazu kommt, sich als komische Person zu geben, entspringt thatsächlich aus einer angeborenen natürlichen Neigung und natürlichen Veranlagung. Trotz des Durchgangs durch das künstlerische Bewusstsein haben also auch die Zuschauer im Grunde ganz recht, wenn sie ein solches unfreies Kunstkomisches wie ein Naturkomisches auffassen. Der Künstler dagegen, der in den freien Kunstschöpfungen seiner dichterischen oder mimischen Darstellung komische Figuren vorführt, kann im Leben ganz das Gegentheil einer komischen Person sein, vielleicht sehr ernsthaft, finster, mürrisch und melancholisch; er hat eben die Figuren seiner Phantasie von der Realität seiner Person ganz abgelöst und als selbstständige ästhetische Scheinfiguren hingestellt, die ein von dem seinigen getrenntes und verschiedenes Scheinleben im Kunstwerk führen. Hierdurch ist es gerechtfertigt, dass das Naturkomische und unfreie Kunstkomische als das gar nicht oder höchstens ein Mal durch das Bewusstsein hindurchgegangene Komische zusammengefasst wird, und beiden das freie Kunstkomische gegenübergestellt wird, innerhalb dessen das unbewusst oder objektiv Komische wenigstens ein Mal, (durch das Künstlerbewusstsein), das bewusst oder subjektiv Komische aber zwei Mal durch ein Bewusstsein hindurchgegangen vorgestellt wird (nämlich durch das Künstlerbewusstsein und durch das von ihm verschiedene Bewusstsein der komischen Figur des Kunstwerks).

Um diese Unterschiede der einfachen und doppelten Subjektivität im Komischen nicht in Verwirrung zu bringen, wird es rathsam sein, wenn wir zunächst das freie Kunstkomische ganz aus dem Spiele lassen und uns nur an das Naturkomische und unfreie Kunstkomische halten; diess ist um so eher zulässig, als die in den letzteren beiden vorgefundenen Unterschiede sich auf der Stufe des freien Kunstkomischen in genau derselben Weise wiederholen, nur hindurchgegangen durch das von dem Bewusstsein der komischen Figuren nunmehr getrennte Künstlerbewusstsein.

Es ist nun leicht zu sehen, dass das Naturkomische sich zum unfreien Kunstkomischen verhällt wie unbewusst oder objektiv Komisches zum bewusst oder subjektiv Komischen. Im Naturkomischen bleibt der Irrthum, aus dem das Unlogische entspringt,

jedenfalls unbewusst, wenn nicht überhaupt die Intelligenz bloss leihweise hineingetragen ist. Ob nachträglich das Bewusstsein der eigenen Verkehrtheit im Naturkomischen erwacht, oder ob die *reductio ad absurdum* eine völlig objektive ohne subjektive Verinnerlichung bleibt, ist für die Klassifikation des unbewusst Komischen gleichgültig. Denn in dem Augenblick der *reductio ad absurdum,* wo für den unbetheiligten Zuschauer das Komische hervorspringt, ist der betheiligte Träger des Vorgangs doch zu sehr von seinem Schaden präockupirt, um sich selbst und sein Missgeschick als komisch geniessen zu können; selbst wenn er aber einen Augenblick nachher zu dieser Geistesfreiheit gelangt und auf den Vorgang zurückblickend ihn komisch findet, so hat er eben damit schon eine Theilung zwischen sich als Betheiligtem und sich als Subjekt der ästhetischen Anschauung vollzogen, die nicht mehr zu dem komischen Vorgang gehört. Erst da beginnt das bewusst Komische im Unterschied vom unbewusst Komischen oder Naturkomischen im engeren Sinne, wo schon der Irrthum und die aus ihm folgende Alogicität als ein bloss fingirter ästhetischer Schein producirt werden, der allerdings an einer natürlichen Realität haftet.

Das unfreie Kunstkomische, welches die gegebene Realität so modificirt, dass sie komisch wird, während sie es vorher nicht war, kann sich nur auf die eigene Persönlichkeit beziehen, weil die in diesem Sinne vorzunehmende Modifikation einer andern Realität nicht in dem Machtbereich des Menschen liegt; man kann wohl jemand anders zu einem von ihm selbst unbemerkten Irrthum bringen, aber nicht zu einem bewussten Irrthum, es sei denn, dass er einwilligt, denselben zu fingiren, und damit sich selbst zum Producenten des Komischen und das Komische wiederum zu einem solchen der persönlichen Selbstdarstellung macht. Eine Zwischenstellung zwischen dem unbewussten Naturkomischen und diesem unfreien Kunstkomischen nimmt aber diejenige Thätigkeit ein, welche eine gegebene Realität durch Aufdecken von sonst unbemerkt bleibenden Eigenschaften, Zügen oder Beziehungen in eine komische Beleuchtung rückt. Diese Thätigkeit hat mit dem unbewussten Naturkomischen das gemein, dass das gegebene Objekt ohne jede Modifikation seiner realen Qualitäten als komisch aufgedekt wird; sie hat aber mit dem unfreien Kunstkomischen das gemein, dass es erst die absichtliche bewusste Thätigkeit eines Subjekts ist, welche die vorher latente Komik an's Licht stellt. Letzterer Umstand ist entscheidend dafür, dass diese Unterart des Komischen, deren bekanntester Repräsentant der Witz ist, mit unter das bewusst oder subjektiv Komische gerechnet werden muss; ersterer Umstand hinwiederum hindert daran, dieselbe dem freien Kunstkomischen zuzuzählen und nöthigt dazu, sie unter das unfreie Kunstkomische zu subsumiren. Diese Eingliederung wird dadurch bestätigt, dass dieses Aufdecken komischer Beziehungen eine Thätigkeit ist, welche in besonders ausgedehntem Maasse zu realen Zwecken (zur spöttischen Diskreditirung von Personen, Ansichten, Einrichtungen, Werthen u. s. w., oder auch zum unterhaltenden Zeitvertreib durch ein anregendes Verstandes- und Phantasiespiel) benutzt wird, ohne dass man diess als einen der Sache unangemessenen Missbrauch be-

zeichnen könnte. Diess hindert natürlich nicht, dass der Witz und seine Verwandten auch zu rein ästhetischen Zwecken eine Verwendung in freien Kunstwerken finden; aber es kommt darauf an, sich klar zu machen, dass damit diese Unterart des Komischen nicht mehr in ihrer ursprünglichen und unmittelbaren Beschaffenheit gelassen, sondern durch Erhebung in eine höhere Sphäre geläutert und ästhetisirt wird.

Ebenso wie das Naturkomische, wenn es in einem Kunstwerk dargestellt wird, zwar noch ein objektiv oder unbewusst Komisches bleibt, aber nicht mehr Naturkomisches im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern nur noch künstlerische Darstellung eines unbewusst Komischen oder Kunstkomisches genannt werden kann, ebenso hört das Witzspiel, mit dem z. B. zwei Personen einander bekämpfen, um durch geschickte Benutzung der vom Gegner gegebenen Blössen einander Vortheile in ihrer gesellschaftlichen Stellung zu einander abzuringen, sofort auf, ein unfreies Kunstkomisches zu sein, sobald diese Personen nicht reale Individuen, sondern ästhetische Scheinfiguren etwa eines Lustspiels sind. Dasselbe gilt selbst da schon, wo ein einzelner Witz in Anekdotenform vorgeführt wird mit keiner andern Absicht als der rein ästhetischen, sich und die Zuhörer den komischen ästhetischen Schein geniessen zu lassen; denn die gegebene Realität, an welcher die komischen Beziehungen blossgelegt werden, ist dann selbst bloss als reproduktiver Phantasieschein gegeben, wobei es gleichgültig ist, ob die vorstellungsmässig reproducirte Realität eine faktische oder eine bloss zum Zwecke der ästhetischen Wirkung fingirte ist. Ja sogar schon das unfreie Kunstkomische des Benehmens zieht den Witz und seine Verwandten ebenso in seinen Dienst wie die Nachahmung des Naturkomischen, und schon in diesem Falle hört der Witz auf unfrei im Sinne eines unmittelbaren Dienstes zu realen ausserästhetischen Zwecken zu sein; er wird dann vielmehr, ähnlich wie im Dienste des freien Kunstkomischen, Werkzeug im Dienste ästhetischer Zwecke, nur dass diese ästhetischen Zwecke hier selbst noch unfreie, an die persönliche Realität gebundene sind und dadurch den Witz unmittelbar in ihre Unfreiheit mit einschliessen. Dagegen wird er ganz frei in unmittelbarer und in mittelbarer Hinsicht, wenn die komische Person, welche sich mit bewusster ästhetischer Absicht des Witzes zur besseren Durchführung ihrer komischen Rolle im Leben bedient, selbst wieder aus einer realen Persönlichkeit zu einer ästhetischen Scheinfigur, etwa in einem Dichtwerk sublimirt wird.

Während das Aufdecken komischer Beziehungen rein logisch betrachtet als eine Unterart des bewusst Komischen mit dem unfreien Kunstkomischen der komischen Selbstdarstellung als der zweiten Unterart des bewusst Komischen zusammengefasst werden müsste, drängt die Thatsache, dass es von diesem unfreien Kunstkomischen mit der Nachahmung des Naturkomischen als paralleles Glied zusammengefasst und als ein dieser koordinirtes Ausdrucksmittel zur Gestaltung der Lebenskomik verwendet wird, dahin, das unbewusst Komische und den Witz nach praktisch-ästhetischen Rücksichten als koordinirte parallele Glieder hinzustellen, denen das unfreie Kunst-

komische der komischen Selbstdarstellung übergeordnet ist, weil es sich beider bedient. So entfaltet sich aus der anfänglichen Zweitheilung des unbewusst Komischen und bewusst Komischen die praktisch brauchbarere Dreitheilung von unbewusst Komischem, Witz (nebst Verwandten) und komischer Selbstdarstellung. Diese Dreitheilung aber bildet zusammengenommen nur die erste Stufe des Naturkomischen und unfreien Kunstkomischen, welche gleichmässig noch der Realität verhaftet sind, und über ihr erhebt sich die zweite Stufe des freien Kunstkomischen oder des von der Realität abgelösten komischen Scheins, auf welcher die analoge Dreitheilung von unbewusst Komischen, Witz und bewusster komischer Selbstdarstellung sich wiederholt. Diese drei werden hier ebenso vom freien Kunstkomischen als Mittel der komischen Wirkung verwendet, wie die ersten zwei vorher vom dritten; sofern also die ersten zwei schon in das dritte eingegangen sind, treten sie im freien Kunstkomischen bei ihrer mittelbaren Verwerthung durch das Medium von bewusst komischen Personen in dritter Potenz auf, während sie bei ihrer unmittelbaren Verwerthung als komische Ausdrucksmittel im freien Kunstkomischen ebenso wie im unfreien Kunstkomischen nur in zweiter Potenz auftreten.

Schliesslich will ich noch darauf hinweisen, dass das unbewusst Komische auf der Stufe des Naturkomischen öfters auch als „das Lächerliche“ im engeren Sinne bezeichnet wird, dass ich aber diese Bezeichnung mit Absicht vermieden habe. Erstens scheint es mir nicht angemessen, einen ästhetischen Terminus aus einer körperlichen Begleiterscheinung zu schöpfen, wie das Lachen ist. Zweitens kann für Individuen, die zum Lachen neigen, alles lächerlich sein, was überhaupt komisch ist, und es scheint danach nicht richtig, eine einzelne Unterart des Komischen allein mit der Bezeichnung des Lächerlichen zu benennen. Drittens ist vieles lächerlich, was fern davon ist, komisch zu sein, nicht nur körperliche Reizzustände wie Kitzel oder auch die blosse Bedrohung mit solchen, sondern auch der Anblick fremden Gelächters ohne Kenntniss seiner Veranlassung, rasche unerwartete Bewegungen ohne bedrohlichen Charakter u. s. w. Man braucht nur zu beobachten, worüber ein behaglich gestimmtes Wiegenkind alles lacht, oder worüber Kinder in der Schule, lustige junge Mädchen im vertrauten Kreise, oder ernste Abgeordnete im Parlament im Stande sind zu lachen, um sich zu überzeugen, dass der Begriff des Lächerlichen sehr viel weiter ist als der des Komischen, und deshalb ebensowenig das Komische selbst wie eine Unterart desselben zu vertreten geeignet ist. Was die Neigung hervorgerufen hat, das unbewusste Naturkomische vorzugsweise mit der Bezeichnung des Lächerlichen zu behaften, ist ohne Zweifel der Umstand, dass dasselbe jenem Lächerlichen, welches ausserhalb des Gebiets des Komischen liegt, näher steht als irgend eine andere Unterart des Komischen, und dass es von allen Unterarten des Komischen dem Derbkomischen und seinen vorzugsweise zwerchfellerschütternden Wirkungen den verhältnissmässig breitesten Raum gewährt. Indessen, wenn es auch wahr ist, dass man im Ganzen über das Komische um so weniger zu lachen geneigt ist, je feinkomischer es ist, so dehnt

sich doch der Unterschied des Derbkomischen und Feinkomischen ebensowohl über die Unterarten des Witzes, der komischen Selbstdarstellung und des freien komischen Scheins aus, und es giebt Witze, Züge des bewusstkomischen Benehmens und freie komische Kunstwerke, über die man ebenso laut und herzlich lachen kann und muss als über das derbe Naturkomische. Diess alles lässt erkennen, dass der Anlass zu dieser Namengebung ebenso wenig zwingend war, als dieselbe aus andern Gründen für zulässig gelten kann. Ich halte es deshalb in jeder Hinsicht für rathsam, die Bezeichnung des Lächerlichen in der Aesthetik zu vermeiden, und dafür diejenige des unbewusst oder objektiv Komischen festzuhalten.

k. Das unbewusst Komische.

Das unbewusst Komische setzt eine vom komischen Objekt unbemerkte Verkehrtheit voraus, welche doch nach Maassgabe der Intelligenz und Kenntnisse ihres Trägers vermeidlich gewesen wäre, oder doch vom Beschauer als eventuell vermeidlich gewesene vorgestellt wird. Solche unvermerkte Verkehrtheit kann direkt aus bleibenden oder vorübergehenden geistigen Mängeln oder Abnormitäten entspringen, sie kann aber auch die Folge von körperlichen Mängeln sein, also entweder von Mängeln der Sinneswerkzeuge oder von Mängeln der Bewegungs- und Ausführungsorgane. Zu den direkten und dauernden geistigen Abnormitäten gehören Schwachsinn und Narrheit, die beiden wichtigsten Formen der unschädlichen und am wenigsten Mitleid erregenden Geistesstörung, ferner hochgradige Zerstreutheit und abnorme Dummheit, zu den vorübergehenden der Rausch; von Mängeln der Sinneswerkzeuge kommt hauptsächlich Schwerhörigkeit und Kurzsichtigkeit in Betracht, von Mängeln der Ausführungsorgane das Stottern und die Tölpelhaftigkeit oder Hiddligkeit im Gebrauch der Gliedmaassen. Alle diese Fehler liefern komische Figuren, die im Leben wie in Kunstwerken gleich bekannt sind und keiner besonderen Besprechung bedürfen. Zu beachten ist nur, dass keineswegs der Fehler an sich komisch ist, sondern nur ein Benehmen seines Trägers, welches den Fehler als nicht vorhandenen behandelt.

Es ist nicht komisch, dass jemand stottert, sondern dass er trotz seines Stotterns sich anschickt, nachdrucksvoll, eindringlich oder gar pathetisch zu reden, oder dass er sich durch den Affekt zu übereiltem Tempo im Sprechen hinreissen lässt. Es ist nicht komisch, dass jemand schlecht hört, wenn er sich nur demgemäss benimmt, also z. B. dem Gehörseindruck nicht traut, sich durch wiederholtes Fragen vergewissert, und sich hütet, dem Redenden etwas unterzuschieben, was er gar nicht gesagt hat; komisch wird er erst dadurch, dass er trotz der wiederholten Erfahrungen über seine Schwerhörigkeit auf diesen Mangel keine Rücksicht nimmt, seine Missverständnisse als zweifellos richtig Verstandenes ansieht und daraus die Konsequenzen zieht. Ebenso ist der Tölpel noch nicht durch seine natürliche Ungeschicklichkeit, der Hiddlige noch nicht durch seine zapplige Unruhe und Unsicherheit komisch, sondern wird es erst dadurch, dass er sich trotz dieser oft erprobten Ungeschicklichkeit an Aufgaben und Unter-

nehmungen macht, welche eine gewisse Geschicklichkeit, beziehungsweise Ruhe und Sicherheit der Ausführungsbewegungen voraussetzen. Der Betrunkene ist nicht durch seinen Rausch komisch, sondern er wird es dadurch, dass er sich nicht seinem durch eigne Verschuldung herbeigeführten Zustand gemäss benimmt, und statt dessen den Anspruch erhebt, wie ein Nüchterner betrachtet zu werden. Der Zerstreute ist dadurch komisch, dass er es auch bei den wichtigsten Verrichtungen an dem nöthigen Grade gedanklicher Sammlung fehlen lässt, welche ihm beim rechtzeitigen Hinblick auf die Wichtigkeit der Verrichtung sehr wohl zu Gebote gestanden hätte; das Missverhältniss kann aber auch darin liegen, dass er bei einer ganz gewöhnlichen und alltäglichen Verrichtung durch seine ungewöhnliche Zerstreutheit eine grobe und augenfällige Verkehrtheit begeht und nicht einmal soviel Koncentration besitzt, durch die Folgen dieser Verkehrtheit auf deren natürliche Ursache aufmerksam gemacht zu werden, sondern ganz fern liegende Gründe für dieselben aufsucht.

Auch der Dumme, Schwachsinnige und Närrische wirken nur komisch nach Maassgabe des herausgestellten Widerspruchs zwischen ihren geistigen Mängeln und ihrer behaglichen Selbstzufriedenheit mit den eigenen Geisteskräften so wie den daraus abgeleiteten Ansprüchen; diese Komik steigert sich in dem Maasse, als die Zahl der Erfahrungen, welche diese Mängel *ad oculos* demonstriren, sich mehrt, ohne dass das Selbstvertrauen in die eigenen Fähigkeiten erschüttert wird. Der Zuschauer setzt nämlich voraus, dass auch der Dümmste noch so viel Verstand haben müsse, um endlich aus wiederholten Erfahrungen zu lernen, dass es ihm an Klugheit gebricht, und schreibt die Fortdauer des Selbstvertrauens auf Rechnung einer fahrlässigen Verschuldung in der Anwendung der zu Gebote stehenden Verstandeskräfte. Mag diese Voraussetzung bei der Dummheit bis zu einem gewissen Punkte zulässig sein, so wird sie doch unzulässig bei der wirklichen Geistesstörung, wie Schwachsinn und Narrheit, die nicht einmal wie der Rausch durch eigne Verschuldung herbeigeführt sind; hier ist das Komische nur noch durch leihendes Hineintragen eines nicht vorhandenen Grades von Intelligenz und Beherrschung der Geisteskräfte möglich. Dieses Leihen wird solchen Zuschauern erleichtert, welche über die Formen des Irrseins und die Grenzen zwischen Irrsein und normalem Geisteszustand unzulängliche Kenntnisse und unklare Anschauungen besitzen, wie diess in roheren Zeiten und auch jetzt noch bei dem niederen Volk und den Kindern der Fall ist; deshalb findet man auch vorzugsweise in diesen Kreisen die Belustigung über Schwachsinnige und Narren zu Hause. Als begünstigender Umstand dient es dieser Belustigung, dass die Betroffenen in der ungetrübten Fortdauer ihrer behaglichen Selbstzufriedenheit keinen dringenden äusseren Anlass zum Erwachen des Mitleids geben; als Entschuldigung für die zum Herausholen des Komischen dienenden Neckereien, dass die Betroffenen gar nicht merken, wie sie aufgezogen werden, oder gar ihre Eitelkeit durch die ihnen gewidmete Aufmerksamkeit geschmeichelt fühlen. Trotz alledem fühlt ein feinerer Sinn sich davon abgestossen, wenn das grenzenlose Unglück des Irrsinns, und sei es

auch in seinen unschädlicheren Formen zum Mittel komischer Belustigung gemacht wird, weil der Verlust der geistig-sittlichen Persönlichkeit, selbst wenn das unmittelbare Mitleid mit dem momentanen subjektiven Zustande ausgeschlossen ist, für jeden klar denkenden Menschen das Entsetzlichste ist, was er sich vorstellen kann, grauenhafter als Tod und physische Vernichtung.

Von einer Horde Gassenjungen, die einen schwachsinnigen Bettler oder närrischen Stiefelputzer hänseln, wird sich deshalb der moderne Mensch mit Abscheu abwenden, wenn er ihrem Unfug keinen Einhalt zu thun vermag, und die körperlichen Gebrechen werden ihm ebenso wie die Dummheit innerhalb der Grenzen geistiger Gesundheit überall, wo sie ihm in der Wirklichkeit begegnen, in der Regel zuviel Mitleid und pietätvolle Scheu vor dem Unglück einflössen, als dass er zum rechten Genuss des aus ihnen entspringenden Komischen käme. Anders im reinen ästhetischen Schein, wo das Mitleid in ein blosses ästhetisches Scheingefühl abgedämpft ist, die Lust am Komischen aber dieselbe bleibt wie gegenüber dem an der Wirklichkeit haftenden ästhetischen Schein. Im Kunstwerk kann auch der modern Gebildete sich das Derbkomische der Gebrechen noch gefallen lassen, wenn es nur einerseits komisch genug wirkt, um die Hässlichkeit der vorgeführten Gebrechen vollständig ästhetisch zu überwinden, und andrerseits nicht durch Häufung ermüdet. In diesem Sinne wird eine maassvolle Verwendung des Schwerhörigen, Zerstreuten, Stotternden u. s. w. in der Posse und dem komischen Roman immerhin zulässig bleiben, während die Komik des Schwachsinns und der Narrheit selbst im künstlerischen Schein immer unmöglicher wird. Man mag z. B. über die symbolische Tiefe des Don Quixote denken, wie man will, so wird man an der Thatsache nichts ändern können, dass die Komik dieses geistesgestörten Narren jedem folgenden Jahrhundert ungeniessbarer wird, während die Komik des trotz seiner Dummheit geistig gesunden Sancho Pansa immer gleich frisch und jung bleibt.

In allen den angeführten Beispielen dient das Vorhandensein körperlicher oder geistiger Gebrechen nur dazu, einen Widerspruch zwischen der thatsächlichen Beschaffenheit und den Ansprüchen einer Person hervortreten zu lassen; ein solcher Widerspruch kann sich aber auch ohne derartige auffällige Gebrechen und Abnormitäten herausstellen. Es kann z. B. eine alte Person beanspruchen, als jung zu erscheinen und sich demgemäss jugendlich benehmen, eine hässliche oder doch unschöne Person sich für schön halten und mit ihrer vermeintlichen Schönheit kokettiren. Es kann ferner eine Person, der es an natürlicher Grazie und an Anmuth des Benehmens und der Rede mangelt, sich einbilden, besonders graziös und anmuthig zu sein, und diese Einbildung in einem affektirten und manierirten Benehmen zur Schau tragen; es kann aber auch eine unbedeutende Persönlichkeit eine angemaasste Würde und gespreizte Erhabenheit zur Schau tragen. Es kann ein plump gebautes Individuum von beträchtlicher Korpulenz, dem ein würdiges Gebahren sehr leicht fiele, sich mit seiner natürlichen Beschaffenheit in Widerspruch setzen, indem es in graziösem Tanze und anmuthigen Bewegungsspielen mit Schlanken

und Zierlichen wetteifert; und es kann ein kleiner, schmächtiger und zierlicher Mensch sich mit seiner natürlichen Beschaffenheit in Widerspruch setzen, indem er sich zu einer ihm abgehenden Grösse und Würde der Erscheinung künstlich aufzustelzen versucht. Es kann die Selbstüberschätzung auch den klugen Intriguanten dazu bringen, mit einer Beherrschung der Menschen und der Zufälligkeiten zu prahlen, welche durch die unberechenbaren Tiefen der menschlichen Charaktere und die unberechenbaren Querstriche und Seitensprünge des Zufalls *ad absurdum* geführt wird. Es kann auch der Starke und Mächtige, welcher sich Herr seines Geschickes wähnt, durch die übermächtige Gewalt des naturnothwendigen Weltlaufs belehrt werden, wie sehr er im Irrthum war. So kann es bald die Zuversicht auf die schlaue Berechnung der motivatorischen und natürlichen Gesetzmässigkeit im Menschen sein, welche an der Unberechenbarkeit des Weltlaufs zu Schanden wird, bald die sich überhebende Freiheit des auf seine Macht pochenden Menschen, welche an der Nothwendigkeit der Naturgesetze scheitert. Immer handelt es sich um einen Widerspruch zwischen Sein und Scheinenwollen, Können und Vollbringenwollen, Leistungsfähigkeit und Ansprüchen, als um die Naturgrundlage, woraus das unbewusst Komische entspringt.

1. Das Komische der äussern Erscheinung, des Charakters und der Situation als Varietäten des unbewusst Komischen.

Unter Umständen kann schon die blosse konkret-sinnliche Erscheinungsform eines individuellen oder leihweise mit Individualität ausgestatteten Objekts genügen, um eine komische Wirkung hervorzubringen. Dieses „Komische der äusseren Erscheinung“ scheint nun aber insofern unter die gegebene Erklärung des Komischen nicht zu passen, als hier zwar ein Widerspruch zwischen der teleologischen Bestimmung eines Organs und seiner thatsächlichen Beschaffenheit vorzuliegen scheint, ohne dass jedoch eine aus Irrthum entspringende logische Verkehrtheit vorläge. Wenn z. B. ein Mensch eine übermässig grosse Nase, einen mächtigen Buckel, spindeldürre Arme und Beine oder einen Kahlkopf mit grossen Grützbeuteln hat, so ist nicht abzusehen, wo dabei seine fahrlässige Verschuldung und wo deren *reductio ad adsurdum* läge. Nicht etwa die Darstellung des springenden Punktes einer komischen Handlung, aus dem sich das Vorhergehende und Nachfolgende durch die Phantasie ergänzen lässt, fällt unter das „Komische der äusseren Erscheinung“, sondern nur solche hässliche Abnormitäten der Erscheinung, bei denen von einer komischen Handlung zunächst und unmittelbar gar keine Rede ist. Wäre ein solches „Komische der äusseren Erscheinung“ trotzdem an und für sich und unmittelbar genommen komisch, so wäre diess nur noch so zu erklären, dass der Beschauer doch dem Besitzer solcher Abnormitäten die Schuld für ihren Besitz leihweise imputirt, gleich als ob es Sache der Seele wäre, ihren Körper normal zu organisiren, und sie für das Versäumniss dieser Pflicht sich selbst durch solche Entstellungen strafte, an denen ihr Mangel teleologischer Organisationskraft zu Tage träte. In der That ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass Personen,

denen eine solche vitalistische Weltanschauung nicht nur theoretisch geläufig ist, sondern auch praktisch in Fleisch und Blut übergegangen ist, unter Umständen eine Abnormität unter diesem Gesichtspunkt auffassen und in diesem Sinne an und für sich komisch finden; aber ein solcher Fall dürfte doch zu den Ausnahmen gehören, und darum nicht ausreichen, die sehr allgemein verbreitete komische Auffassung, welche grade das niedere Volk solchen Abnormitäten entgegenbringt, zu erklären.

In der That ist aber zu bestreiten, dass die komische Wirkung derselben, von der erwähnten exceptionellen Auffassung abgesehen, eine unmittelbare ist. Vielmehr ist es nach meiner Ansicht die Ideenassociation, d. h. die unwillkürliche Erinnerung an die komischen Handlungen und Verwickelungen, zu welchen solche Abnormitäten schon öfters geführt haben und leicht wieder führen können, welche einen Abglanz der mit ihnen verknüpften Lust auch auf ihre körperliche Gelegenheitsursache wirft, die an und für sich gar nicht komisch ist. Wenn ein Beschauer in völlig unbefangener Stimmung eine komische Handlung mit ansieht, so kann er sich der komischen Wirkung gar nicht entziehen; wenn er aber eine derartige Abnormität der körperlichen Erscheinung erblickt, so wird weit eher ästhetisches Missfallen an der Hässlichkeit derselben und Mitleid mit ihrem Träger erweckt werden, als Lust am Komischen. Um sich der komischen Wirkung einer komischen Handlung zu entziehen, dazu gehört eine dem Komischen abgeneigte Prädisposition des Zuschauers, sei es dauernder, sei es vorübergehender Art; um die komische Wirkung des „Komischen der äusseren Erscheinung“ nicht ausbleiben zu lassen, dazu gehört eine dem Komischen zugeneigte Prädisposition des Zuschauers, sei es dauernder, sei es vorübergehender Art, und zwar eine Prädisposition, welche sich auf wiederholte Erfahrungen über die Entfaltung komischer Handlungen aus solchen körperlichen Anlässen stützt. Durch den Anblick der körperlichen Gelegenheitsursache wird die Erinnerung an diese komischen Erfahrungen geweckt und die Erwartung auf die Wiederkehr ähnlicher Erfahrungen rege gemacht; beides braucht nicht deutlich in's Bewusstsein zu treten, genügt aber bei entgegenkommender allgemeiner Stimmung des Zuschauers um einen gefühlsmässigen Abglanz der erinnerten und erwarteten komischen Lust auf die Erscheinung zu werfen und dieselbe in komischem Lichte schimmern zu lassen.

Dass diese Erklärung richtig ist, kann man beispielsweise daraus entnehmen, dass die Physiognomie eines beliebten Komikers, an deren Erscheinung ein Unbefangener nichts Komisches zu entdecken vermag, für das Publikum, dessen Liebling er ist, schon bei seinem Auftreten als blosse äussere Erscheinung komisch wirkt und Gelächter erregt;*) es folgt ferner daraus, dass an der äusseren Erscheinung der Gebrechen

*) In einem Wohlthätigkeitskoncert betrat einst Frau Frieb-Blumauer die Tribüne, um einen angekündigten komischen Vortrag zu halten. Obwohl ich sie in ihren besten komischen Rollen häufig gesehen hatte, vermochte ich in diesem Augenblick in ihrer Erscheinung schlechterdings nichts Komisches zu erblicken. Das Lachen war in dieser Lage fast eine gesellschaftliche Unhöflichkeit, und das Publikum hatte ein Gefühl dafür, indem es das Lachen offenbar zu unterdrücken

in der Regel nur von solchen Zuschauern etwas Komisches gefunden wird, welche die grotesk komischen Handlungen ergötzlich finden, die aus solchen Gebrechen entspringen können, dass dagegen die von solchen derbkomischen Handlungen sich abgestossen fühlenden Zuschauer auch an der äusseren Erscheinung der bezüglichen Abnormitäten nichts Komisches finden. Eine wesentliche Unterstützung findet das Komische der äusseren Erscheinung darin, dass Personen, welche mit solchen Abnormitäten behaftet sind, nicht selten bemüht sind, deren Hässlichkeit für andre Menschen dadurch ästhetisch zu überwinden, dass sie dieselben als Hilfsmittel der bewusstkomischen Selbstdarstellung verwenden; daher kommt es, dass die Kunstnarren oder lustigen Personen der Höfe in vergangenen Zeiten sich mit Vorliebe aus solchen abnormen Individuen rekrutirten, weil diese, namentlich für ein Publikum von ziemlich rohem Geschmack am Derbkomischen, vor normal gebildeten Konkurrenten ein Mittel der bewusstkomischen Selbstdarstellung voraus hatten.

Zum Komischen der äusseren Erscheinung gehören ferner groteske Naturformen im Thierreich, Pflanzenreich, Steinreich oder in Wolkengebilden, welche an und für sich zwar nicht komisch sind, aber dadurch komisch werden, dass sie unwillkürlich an verwandte Formgebilde in höheren Naturgebieten erinnern und nun als Karikaturen derselben gedeutet werden. So erinnert z. B. die ungewöhnlich grosse Nase eines Menschen an die Maskerade, bei welcher die Nase bloss als Karikatur angesetzt ist; so erinnert der Anblick des Affen an den Menschen und erscheint als dessen Karikatur; überhaupt erinnern viele Thierphysiognomien an bestimmte menschliche Karikaturen. In ähnlicher Weise können gewisse Pflanzen oder Pflanzentheile durch unwillkürliche Phantasiethätigkeit als Karikaturen von Menschen oder menschlichen Körpertheilen oder auch von Thieren gedeutet werden, und bei manchen grotesken Felsprofilen oder Wolkengebilden drängt sich diese Vorstellungsverknüpfung sogar jedem Beschauer mit einem gewissen psychologischen Zwange auf. Die komische Wirkung bleibt aus, wenn das niedere Naturgebilde zwar die Form eines höheren vortäuscht oder an dieselbe erinnert, aber ohne eine Karikatur desselben zu liefern, und ohne dass das höhere Gebilde an sich schon ein Komisches wäre; hieraus folgt, dass das Komische noch *nicht* in dem Widerspruch liegt, dass das niedere Gebilde die Form eines höheren zeigt. Dagegen kann dieser paradoxe Umstand wohl dazu beitragen, die komische Wirkung, welche die Erinnerung an ein komisches Gebilde höherer Stufe an sich erzeugen würde, zu steigern. Diese Objekte können kaum noch zum Naturkomischen gezählt werden, weil es ja nicht das von Natur in ihnen Gegebene ist, was sie komisch macht, sondern die Zuthat der Phantasie des Beschauers; andrerseits ist diese Zuthat der Phantasie eine unabsichtlich und unbewusst hinzugefügte und nur als Resultat in's Bewusstsein

bemüht war. Trotzdem verursachte das hier und da immer wieder auftauchende halb unterdrückte Lachen solches Geräusch, dass die Schauspielerin zögerte, ihren Vortrag zu beginnen und sich endlich zu der Frage gedrängt sah: „Ja, worüber lachen Sie denn?“

fallende, und darum können diese Objekte noch nicht zum bewusst Komischen gerechnet werden, sondern gehören noch zum unbewusst Komischen. Indem sie durch eine von der Phantasie des Beschauers hinzugefügte Zuthat komisch werden, bilden sie eine Art Uebergang zum Witz; indem aber diese Zuthat von der unbewusst wirkenden Phantasie geliefert wird und im Resultat mit der gegebenen Naturerscheinung völlig verschmilzt, so wird das komische Objekt als eine unbewusst komische Naturerscheinung angesehen, die nicht erst vom Bewusstsein zu einer komischen gemacht wird.

Eine wesentlich andre Bedeutung gewinnt das „Komische der äusseren Erscheinung", wenn es nicht in seiner blossen Aeusserlichkeit sondern dadurch komisch wirkt, dass es als physiognomischer Ausdruck des „komischen Charakters" dient. Wie überhaupt der Charakter durch physiognomische Erscheinung und Handlungen (einschliesslich der Reden) erkannt wird, so auch der komische Charakter. Die äussere Erscheinung ist also in diesem Falle nur ein Symptom des komischen Charakters und wirkt nur komisch durch Theilnahme an der Offenbarung oder Enthüllung der Charakterkomik, in deren Gebiet sie damit hinüberleitet. Die Charakterkomik ist soviel wichtiger als die bloss äusserliche Erscheinungskomik, wie der Charakter tiefer greift als die Erscheinung; aber auch das Komische des Charakters ist nicht ein unmittelbar und an sich selbst gegebenes, sondern ein Abglanz des Komischen aus zweiter Hand, so dass dann das physiognomisch Komische ein Reflex des Komischen aus dritter Hand genannt werden muss. Ein Charakter, z. B. der des Geizigen, des Misanthropen, des heuchlerischen Frömmlers, des Blaustrumpfs u. s. w., ist an sich durchaus nicht komisch, wohl aber kann er zur Entfaltung des Komischen führen, wenn die in Irrthum und Verkehrtheit stürzende Verblendung des Intellekts nicht sowohl aus Fahrlässigkeit des Verstandesgebrauchs als vielmehr aus der Stärke des einseitigen Affekts entspringt, in welchem der Charakter sich äussert. Die fahrlässige Verschuldung liegt dann nicht mehr so sehr in dem mangelhaften Verstandesgebrauch gegenüber dem auftauchenden Irrthum, als vielmehr in dem Aufkommenlassen des Affekts, in der unbehinderten Verhärtung des Charakters zu seiner Einseitigkeit, kurz in dem Mangel an rechtzeitiger Selbstzucht, welcher zur Entartung und Selbstverblendung geführt hat. Unter „Charakterkomik" ist streng genommen nur eine Reihe von komischen Handlungen zu verstehen, welche sich in der angegebenen Weise folgerichtig aus einem bestimmten Charakter entwickeln; das „Komische des Charakters" aber ist der Abglanz des Komischen, welcher von diesen komischen Handlungen auf den Charakter als ihre innere Ursache zurückfällt. Die Charakterkomik steht insofern höher als andre, bloss aus Irrthum und fahrlässigem Verstandesgebrauch entspringende Komik, weil sie tiefer in den Motivationsprocess und das Getriebe des Seelenlebens eindringt; sie birgt aber die Gefahr in sich, durch Erregung ernsterer und tieferer sympathischer Scheingefühle der komischen Wirkung im Bewusstsein des Zuschauers den Raum wegzunehmen, oder doch zu beengen. Das Charakterkomische drängt deshalb mehr als irgend eine andre Form

des Komischen dazu, sich mit dem Rührenden und Tragischen zu verschmelzen und dadurch zum Humoristischen zu erheben.

Wie das Komische der äusseren Erscheinung und des Charakters eigentlich noch vor und jenseits des aktuell Komischen liegt, so liegt das „Komische der Situation“ eigentlich schon hinter dem Komischen, das in ihr nur ausklingt. Das Komische der Situation tritt da ein, wo ein oder mehrere Individuen mit ihrem gemeinsamen Streben an der äusseren Naturgesetzlichkeit oder dem Zufall scheitern, oder wo mehrere Individuen mit ihren entgegengesetzten Bestrebungen an einander scheitern. Die komische Situation ist der Moment, wo die *reductio ad absurdum* erkennbar wird; das Ausklingen der psychischen Rückwirkung auf die Betheiligten in seiner physiognomisch zu Tage tretenden Erscheinung wird das „Tableau“ genannt, ein Ausdruck, der daraus entstanden ist, dass das Verblüfftsein der Betheiligten mit seiner zeitweiligen Erstarrung den Fluss der Handlung hemmt und die Situation als Tableau fixirt. Eine Situation kann nur dadurch komisch sein, dass man die Handlung, aus der sie hervorgegangen ist, kennt, sei es indem man dieselbe successiv in ihrer Entwickelung verfolgt hat, sei es indem man dieselbe aus der allein gegebenen Situation rekonstruirt. Das aktuell Komische liegt in der ganzen Handlung und ihren aufgezeigten drei Momenten; die Situation oder das Tableau aber zeigt uns nur den *terminus ad quem* des Komischen, d. h. den Augenblick, wo die Bombe schon geplatzt ist, wo also das aktuell Komische eigentlich schon vorbei ist, oder doch an seinem Endpunkt oder dem Grenzpunkt seiner Entwickelung steht, der keinenfalls das Ganze ist, wenn er auch unter Umständen die Phantasie zur Rekonstruktion des Ganzen anregen kann.

Unter „Situationskomik“ versteht man eine Komik, bei der es wesentlich auf die Herbeiführung komischer Situationen ankommt; bei einer solchen muss man im Gegensatz zur Charakterkomik auf motivatorische Konsequenz verzichten und sich an dem Spiel des Zufalls genügen lassen. Zwar kann auch das Intriguante zu intensiver Situationskomik führen, aber eine solche absichtliche Herbeiführung komischer Situationen durch einen der Betheiligten zum Zweck der Demüthigung oder Diskreditirung der Geprellten fällt bereits aus dem Gebiet des unbewusst Komischen heraus und hat fast nur im Kunstkomischen seinen Platz. Im Kunstkomischen ist es der Künstler, der seine Figuren so schiebt, dass komische Situationen zu Stande kommen; er versteckt aber dabei seine Absicht theils hinter den neckischen Launen des Zufalls, theils, um diesen nicht gar zu viel aufzubürden, hinter der vorgeblichen Geschicklichkeit der Figur des Intriguanten, der hier immer das Glück hat, den Zufall zu seinem treuen Verbündeten zu haben. Eine blosse Kollision von Zufälligkeiten mit Zufälligkeiten (ohne Kollision mit menschlichen Bestrebungen von vermeintlich logischer, in Wahrheit aber unlogischer Beschaffenheit) ist niemals komisch, sondern baare Ideenlosigkeit, also unästhetisch hässlich. Das Komische der Situation kann darum so überaus drastisch wirken, weil bei ihm die *reductio ad absurdum* nicht bloss für eine sondern für mehrere komische Handlungen auf einen und denselben

Moment zugespitzt sein kann, und ist darin dem Charakterkomischen überlegen, während es durch die starke Abhängigkeit von der Gunst des Zufalls durchschnittlich einer mehr äusserlichen und ideenlosen Sphäre des Komischen angehört.

Das Komische der äusseren Erscheinung, des Charakters und der Situation können als die drei wichtigsten Varietäten oder Spielarten des unbewusst Komischen bezeichnet werden; es ist selbstverständlich, dass sie mit demselben auch in die bewusst-komische Selbstdarstellung und in das Kunstkomische Eingang finden, während sie auf den Witz keine Anwendung haben. Allen diesen Varietäten aber liegt die Urform des unbewusst Komischen zu Grunde: das Komische der Handlung, und ihre Komik ist nur von dieser abgeleitet, was niemals ausser Acht gelassen werden darf. Die Handlung schliesst auch die Rede ein, insofern durch die Rede etwas bewirkt oder ein thatsächlich bestehender Zusammenhang enthüllt wird. Während ein bloss äusserliches Handeln ohne begleitende Rede leicht unverständlich bleibt, kann die Rede für sich allein häufig genug die fehlende äussere Handlung ersetzen und von schwerwiegenden Folgen begleitet sein (z. B. als Befehl oder Ueberredung, als Beleidigung oder Abbitte, als Versprechen oder Bitte); sie kann aber auch ein Theil der vollständigen Handlung sein, insofern diese sich aus äusserem Thun und Rede zusammensetzt. Daneben kann die Art und Weise der Rede, auch abgesehen von dem was sie bedeutet und bewirkt, einen Bestandtheil des „Komischen der äusseren Erscheinung“ bilden (das Komische des Dialekts, des hastigen Uebereinanderpurzelns der Worte, des singenden und taktmässigen Herleierns, des Stotterns u. s. w.; die Rede kann zweitens nach Form und Inhalt ein mitwirkendes sinnliches Ausdrucksmittel für die Darstellung des „Komischen des Charakters“ sein, und kann drittens durch ihren Inhalt das „Komische der Situation“ vorbereiten helfen.

Die Rede kann endlich aber auch unbewusst und gegen die Absicht des Redenden Beziehungen aufdecken, durch welche etwas in komische Beleuchtung gerückt wird, d. h. sie kann unbewusst witzig sein. Die unbewusste Produktion von Witzen, so lange sie etwas Zufälliges ist, wirkt zwar durch ihren Inhalt komisch, aber nicht durch die Form ihres Zustandekommens; wo aber der Witz sich gegen seinen Producenten oder die von demselben vertretenen Interessen richtet, da wirkt ausser dem Inhalt des Witzes auch seine unbewusste Produktion komisch, d. h. die letztere wird selbst zu einer komischen Handlung durch Rede. Denn der unbewusst producirte Witz legt Beziehungen bloss, welche der Producent des Witzes zu verhüllen das Interesse hat; derselbe glaubt also mit seiner Rede in zweckmässiger Weise seinen Interessen zu dienen, während er thatsächlich dieselben in zweckwidriger Weise schädigt, was er entweder selber merkt, nachdem ihm die Worte entschlüpft sind, oder worauf er spätestens durch das Gelächter oder die spöttischen Mienen der Anwesenden aufmerksam gemacht wird.

m. Der Witz.

Während in dem unbewusst Komischen und der bewusst-komischen Selbstdarstellung das komische Objekt und der Producent

des Komischen in Eins fallen, treten sie bei dem absichtlichen Aufdecken eines komischen Zusammenhanges auseinander; das Objekt erscheint, so wie es gegeben ist, noch nicht als komisch, sondern wird es erst durch die Beleuchtung, in welche es durch den Producenten des Witzes gerückt wird. Der Witz ist also in formeller Hinsicht Aufdeckung einer vorher für das Bewusstsein latenten Beziehung, in sachlicher Hinsicht Enthüllung eines dem Objekt anhaftenden Unlogischen, welches mit dem Wesen und der Bestimmung desselben in Widerspruch steht, ohne als solches vorher geahnt zu sein. Die formelle Aufdeckung der vorher latenten Beziehung wird zugleich zur *reductio ad absurdum* des relativ unlogischen Objekts; indem aber die Beziehung als eine dem Objekt wirklich anhaftende in die Augen springt, entsteht der Schein, als ob das Objekt sich selbst *ad absurdum* geführt hätte, was bei dem Auseinanderfallen von Objekt und Producent des Witzes eigentlich nicht richtig ist.

In formeller Hinsicht wird der Witz eine Uebereinstimmung, Aehnlichkeit oder Verwandtschaft*) zwischen Verschiedenen hervorspringen lassen müssen. Je grösser die aufgezeigte Uebereinstimmung, je enger die nachgewiesene Verwandtschaft ist, und je natürlicher und unmittelbarer sie aus der Sache selbst geschöpft ist, desto intensiver ist der Witz; je ferner und entlegener das Vorstellungsglied ist, welches zu der gegebenen Vorstellung in Beziehung gesetzt wird, desto weniger konnte dieselbe vorher geahnt werden, desto zweifelloser ist ihre voraufgehende Latenz und desto überraschender ist der Witz. Beides sind aber bloss formale Bedingungen des Witzes, die nicht sein Wesen ausmachen. Eine ganz intensive Uebereinstimmung zwischen anscheinend ganz separaten und heterogenen Gliedern kann sehr überraschend wirken und den Verstand und die Phantasie interessiren, ohne dass dabei die geringste komische Wirkung eintritt. In diesem Falle hat man es mit dem blossen Formwitz zu thun, der nur uneigentlich zum Witz gerechnet wird, weil er die formalen Bedingungen mit ihm gemein hat; der sogenannte Formwitz ist aber ein blosses Spiel des Geistes, das als solches noch gar nicht in das Bereich der Aesthetik fällt.

Dieser nichtkomische Formwitz ist nicht zu verwechseln mit dem Wortwitz oder Klangwitz oder Schriftwitz; insofern diese Arten des Witzes versteckte Beziehungen zwischen dem Vorstellungsinhalt der Worte oder Schriftzeichen aufdecken, welche unlogische Seiten der letzteren, die mit ihrem Wesen und ihrer Bestimmung in Widerspruch stehen, hervorblitzen lassen, müssen auch sie zu den wirklichen Witzen gerechnet werden, wenngleich das Mittel zur Herstellung des die separaten Vorstellungen verknüpfenden Zusamenhanges ein nicht mehr in der Sache selbst, sondern in deren konventionellen Laut- oder

*) Der Kontrast, der ebenfalls hierher gehört, kann als „negative Uebereinstimmung" bezeichnet werden; denn die kontrastirenden Glieder müssen, um vollkommen kontrastiren zu können, erstens derselben gemeinsamen Gattung angehören, und zweitens innerhalb dieser Gattung Arten repräsentiren, welche von dem reellen oder imaginären Neutralitäts- oder Indifferenzpunkt nach entgegengesetzten Richtungen gleich weit abstehen.

Schriftzeichen liegendes, also kein natürliches sondern ein künstliches ist. Nur soviel ist richtig, dass die künstliche Art und Weise der Vermittelung der Uebereinstimmung der separaten Vorstellungen beim Wort- und Schriftwitz leichter dazu verleitet, aus dem Gebiete des Komischen herauszutreten und dieses Spielen mit Aehnlichkeiten oder Kontrasten auch da noch fortzusetzen, wo der komische Inhalt fehlt. Auch der Sachwitz kann zum leeren Formwitz ohne komischen Inhalt herabsinken, wenngleich ihm diese Gefahr nicht so nahe liegt als dem Wortwitz. Die Uebergänge zwischen dem komischen Witz und leeren Formwitz sind übrigens ganz fliessend, da es sehr auf die individuelle Prädisposition zum Aufsuchen und Herausfinden des Komischen ankommt, ob man in der durch den Witz aufgezeigten Aehnlichkeit zwischen heterogenen Vorstellungen etwas dem Wesen und der Bestimmung der Hauptvorstellung Widersprechendes, was sie zum komischen Objekt macht, finden will oder nicht.

Ist nun die aufgedeckte Beziehung der Art, dass an dem Objekt durch dieselbe eine unlogische Eigenschaft, Seite der Tendenz enthüllt wird, so wirkt die durch den Witz herbeigeführte *reductio ad absurdum* um so komischer, je intensiver und überraschender der Witz in formeller Hinsicht ist. Je überraschender die Blosslegung des Unlogischen kommt, desto mehr war ja vorher diese Seite des Objekts latent und desto berechtigter musste der Glaube an seine Vernünftigkeit in jeder Hinsicht erscheinen, der, wie wir oben gesehen haben, einen unentbehrlichen Faktor beim Komischen bildet. Je intensiver der Witz ist, desto einschneidender wirkt die Enthüllung über die diesen Glauben zerstörende Alogicität des Objekts. Bei alledem ist vorausgesetzt, dass der Schein entsteht, als ob es das Objekt selbst wäre, welches sich *ad absurdum* führt; dieser Schein kann aber nur zu Stande kommen, wenn der Zuhörer die ungestörte Ueberzeugung gewinnt, dass dem Objekte nicht etwa etwas angehängt wird, was ihm gar nicht zukommt, dass ihm nicht etwa (wie ein altes deutsches Sprichwort sagt) die Krätze gegeben wird, um es kratzen zu können, sondern dass es die wahre und wesentliche Natur des Objekts ist, welche sich in der blossgelegten Beziehung offenbart. Daraus geht hervor, dass ein Witz nur insofern komisch sein kann, als er treffend ist; ein nicht treffender Witz, der sich doch für einen die Sache treffenden ausgiebt, wirkt zwar wie ein treffender Witz, so lange der Zuhörer daran glaubt, dass er treffend sei, verstimmt aber, sobald man merkt, dass er der Sache Unrecht thut, nämlich ihr Eigenschaften andichtet, die sie gar nicht besitzt. Ein solcher nicht treffender Witz, wenn er von Anfang an durchschaut wird, ist nicht mehr komisch, sondern wirkt nur noch als leerer Formwitz; komisch würde er höchstens als hypothetischer Witz, nämlich für den Fall, dass das Objekt unter Umständen Seiten entfaltete, in Bezug auf welche er treffend würde.

Es ist nicht nöthig, dass der Punkt, wo er das Objekt trifft, eine wesentliche Seite desselben sei; wollte man diese Forderung stellen, so müssten alle Witze über harmlose Aeusserlichkeiten und unwesentliche Manieren sonstiger Biedermänner und wackerer Leute als nicht treffend verurtheilt werden. Aber allerdings wird der treffende Witz

um so schlagender, je mehr er mit seiner Blosslegung eines Unlogischen von der Schale der unwesentlichen Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten zu dem Kern des Objekts vordringt; und wo seine *reductio ad absurdum* den Herzpunkt von dessen Wesen trifft, da wird er vernichtend. Hier zeigt sich die ungeheure Macht des Witzes, die ebenso zum Gebrauch desselben im Dienste sittlicher Ziele und berechtigter Sonderinteressen als zum Missbrauch im Dienste ideewidriger Frivolität, unmoralischer und selbstsüchtiger Zwecke und eitler persönlicher Ueberhebung herausfordert. Jeder Witzkämpfer hofft, die Gegner vernichtend zu treffen, und wo ihm diess misslingt, ist er auch damit schon zufrieden, dieselben zu diskreditiren und der spöttischen Missachtung preis zu geben.

Es liegt auf der Hand, dass dieser praktische Gebrauch und Missbrauch des Witzes jenseit des ästhetischen Gebietes fällt; aber es wäre ein unberechtigter Schluss, wenn man wegen der Möglichkeit dieses praktischen Gebrauchs und Missbrauchs nun den Witz gleich mit aus der Aesthetik hinauswerfen wollte. Wäre dieser Rückschluss in diesem Falle zulässig, so wäre er es auch in allen andern, so könnte auch keine einzige Kunst mehr in der Aesthetik verbleiben, weil jede zu praktischen Zwecken gebraucht und missbraucht werden kann, wenn auch nicht jede dazu in gleichem Maasse herausfordert wie der Witz. Der Witz kann ebenso gut zu ausserästhetischen wie zu ästhetischen Zwecken, und zwar im letzteren Falle ebenso gut zu unfreien künstlerischen Zwecken als zu freien gebraucht werden; er ist aber vor aller Verwendung zu solchen Zwecken und ganz abgesehen von derselben eine Unterart des Komischen und insofern eine Modifikation des Schönen. Er hat dazu nur eine einzige formale Vorbedingung zu erfüllen, nämlich die, dass er nicht abstrakter Begriffswitz sondern sinnlicher Anschauungswitz ist, weil nur der letztere einen selbstständigen ästhetischen Schein für sich konstituirt. Wenigstens die Grundvorstellung, welche das ästhetische Objekt des Witzkomischen bildet, muss anschaulich sein, und der Witz wird um so ästhetischer sein, je anschaulicher auch das Gegenglied ist, zu welchem die Beziehung aufgedeckt wird. Es giebt auch einen Begriffswitz, der sogar sehr treffend sein kann, und der an geeigneter Stelle in einem Kunstwerk sehr wohl der geeigneten Person, zu deren Charakter er passt, in den Mund gelegt werden kann. Der Begriffswitz kann also sehr wohl Eingang finden in's ästhetische Gebiet, indem er als integrirender Bestandtheil in einen ästhetischen Schein eingeht; aber er kann keinen selbstständigen ästhetischen Schein für sich bilden, weil ihm die wesentlichste Bedingung dazu, die sinnliche Scheinhaftigkeit, fehlt.

Ein Witz, der ein selbstständiges Schöne für sich sein will, darf sich nicht bloss an den Verstand wenden, sondern vor allem und zunächst an die Anschauung, sei es an diejenige der sinnlichen Wahrnehmung, wie im gezeichneten Witz, sei es an diejenige der reproduktiven Phantasie, wie im gesprochenen Witz. Der Verstand kommt erst in zweiter Reihe in Betracht, wo es gilt, das Unlogische im anscheinend Logischen und dessen *reductio ad absurdum* als solche zu begreifen.

Der Witz kann wohl für den ihn Percipirenden auf blosser Verstandesthätigkeit beruhen, so ist er aber kein selbstständiges Schönes und bei seiner Produktion musste doch noch die kombinirende Phantasie dem Verstande vor- und entgegenarbeiten. Der Witz kann aber auch für den Percipirenden nicht auf einseitiger Thätigkeit der Wahrnehmung beruhen; denn selbst der gezeichnete Witz verlangt das Zusammenwirken der Verstandesthätigkeit mit der sinnlichen Wahrnehmung, und bei seiner Produktion musste zugleich noch die Phantasie in hervorragendem Maasse thätig sein. Der Witz kann aber endlich auch nicht auf blosser Phantasiethätigkeit beruhen; denn einerseits kann für die Perception des gezeichneten Witzes die sinnliche Wahrnehmung an Stelle der Phantasie treten und andrerseits gebührt bei der Auffassung des Komischen als solcher doch immer dem Verstande und seiner intuitiven logischen Beurtheilung das letzte Wort. Hiernach müssen alle Versuche einer Erklärung des Witzes aus den dabei funktionirenden Seelenvermögen als verfehlt verworfen werden.

n. Die Verwandten des Witzes.

Zu dem Witz gesellen sich noch einige andre Formen als verwandte, welche mit ihm das gemein haben, dass durch sie mit bewusster Absicht Eigenschaften oder Züge am Objekt blossgelegt werden, welche vorher verborgen waren; sie unterscheiden sich aber in formeller Hinsicht dadurch von dem Witz, dass die verborgene unlogische Beschaffenheit nicht durch Vorführung von Beziehungen zu anscheinend entlegenen anderen Vorstellungen plötzlich aufgedeckt wird, sondern durch andre Mittel.

Die Ironie besteht darin, dass anscheinend auf den Glauben des ästhetischen Objekts an seine eigene Vernünftigkeit eingegangen wird, und diejenigen Eigenschaften oder Verhaltungsweisen zum Gegenstande der Anerkennung, der Rechtfertigung, des Lobes und des Rühmens gemacht werden, welche in Wirklichkeit trotz ihrer vermeintlichen Vernünftigkeit etwas Unlogisches enthalten. Die zum Schein entgegengebrachte lobende Anerkennung hat die Wirkung, dass die Aufmerksamkeit diesen Eigenschaften genauer zugewendet wird, und diess genügt oft für sich allein schon, um das in denselben versteckte Unlogische zu bemerken, das sich nur so lange der Betrachtung entzog, als die Aufmerksamkeit nicht speciell auf diese Eigenschaften gerichtet wurde. Wo das blosse Lob nicht ausreicht, um die Alogicität hervorspringen zu lassen, gelingt es oft der hinzutretenden Rechtfertigung und Begründung des Lobes, indem dieselben zu einer vertieften Betrachtung des Objekts zwingen. Diese scheinbare Rechtfertigung wird häufig, wo nicht meistentheils, in einem Aufzeigen und Rühmen der Folgen oder Wirkungen der bezüglichen Eigenschaft oder Verhaltungsweise bestehn; indem das Unlogische der letzteren an einem bestimmten Punkte in die Augen springt, ist damit zugleich eine *reductio ad absurdum* des Grundes derselben erzielt.

Je härter der Kontrast zwischen dem gespendeten Lobe und dem aus der Einsicht in die Alogicität hervorspringenden Tadel ist, und je länger sich der Glaube an die Ernsthaftigkeit des Lobes steigert

bis zum Umschlag in sein Gegentheil, desto komischer wirkt die Ironie. Je weiter aber die Ableitung der Konsequenzen fortschreitet, desto entlegenere Vorstellungen werden zu dem Objekt in Beziehung gesetzt und desto mehr nähert die Ironie sich dem Witz. Je mehr aber die Ironie die Maske des Glaubens an die Vernünftigkeit des Objekts festhält, die Alogicität desselben auszusprechen vermeidet und ihr Erkennen dem Zuhörer überlässt, desto näher steht sie dem unbewusst Komischen, das durch Hervorkehren seiner vermeintlichen Vorzüge seine eigne Blösse enthüllt. Dazu gehört aber, dass die Ironie sich ganz streng an die Sache hält und jede Uebertreibung vermeidet; denn in der Uebertreibung liegt eine Zuthat zur Sache selbst, bei welcher die Absichtlichkeit nicht zu verkennen ist. Bedient die Ironie sich der Uebertreibung, so entfernt sie sich vom unbewusst Komischen nach der Seite des bewusst Komischen und verknüpft bereits mit der Form der Ironie eine zweite Form, die Karikatur, zur karikirenden Ironie.

Unter Karikatur versteht man gewöhnlich nur eine mit den Mitteln der bildenden Kunst erzielte Uebertreibung der Fehler und Mängel eines Objekts; aber so gut die Ironie einer bildlichen Behandlung fähig ist (durch übertreibungslose Hervorkehrung der vermeintlichen Vorzüge, die eben dadurch als Fehler erkennbar werden), ebensogut kann die Karikatur durch beschreibende Darstellung erzielt werden. Während aber die Ironie in der bildlichen Darstellung zu den seltenen Ausnahmen zählt, ist die Karikatur in der erzählenden Beschreibung etwas ganz Gewöhnliches und jedem Romanleser Geläufiges. Die Karikatur ist als gesteigerte Abweichung von dem gattungsmässigen Ideal immer formal hässlich in höherem Grade als das karikirte Objekt; diese absichtliche Steigerung der Hässlichkeit, die als umgekehrte Idealisirung zu bezeichnen ist, kann nur in einer Steigerung des Komischen ihre ästhetische Rechtfertigung finden. Die Karikatur im Bilde richtet sich vorzugsweise auf das Komische der äusseren Erscheinung, und daher denkt man zunächst an dieses, wenn von Karikatur die Rede ist; aber auch das Komische des Charakters fällt in das Bereich der bildlichen Karikatur. Die Karikatur durch Rede kann sich zwar auch auf Beschreibung der äusseren Erscheinung einlassen, wird aber vorzugsweise eine Karikatur des Benehmens und des Charakters liefern; insofern die Situationskomik die neckische Natur des Zufalls übertreibt und überspannt, kann man sie eine Karikatur des Zufallspiels nennen.

In allen Fällen muss schon ein Komisches da sein, welches durch die Karikatur nur gesteigert und auffälliger gemacht wird; wo das karikirte Objekt noch gar nicht komisch zu sein scheint und es erst durch die Karikatur zu werden scheint, da liegt eine Täuschung vor. Dieselbe erklärt sich daraus, dass das Objekt die zu karikirenden Züge nicht in so auffälligem Maasse besitzt, um bei normaler Disposition des Zuschauers die komische Wirkung auszulösen; wohl aber muss es auch ohne Karikatur einem für das Komische günstig disponirten Beschauer, der seine Aufmerksamkeit auf die komischen Züge richtet, komisch erscheinen. Wäre diess nicht der Fall, so böte es gar keinen Anlass zur Karikatur, und wenn es doch zum Gegenstand einer Kari-

katur gemacht wird, so geschieht ihm damit Unrecht, wird ihm widerrechtlich komische Gewalt angethan. Die Karikatur, soweit sie sachlich berechtigt ist, vermag also ihrer Natur nach nicht, etwas Komisches zu erzeugen, sondern nur das vorhandene Komische augenfälliger zu machen und dem Grade nach zu steigern. Die Karikatur kann direkt die Mängel und Fehler als solche vergrössern, und diess ist in der bildlichen Darstellung fast der einzig mögliche, in der Rede der gewöhnliche Fall; sie kann aber auch die vermeintlichen Vorzüge vergrössern und dadurch das Objekt scheinbar idealisiren, während sie grade dadurch die vermeintlichen Vorzüge als Fehler entlarvt. Diess ist dann die „ironische Karikatur", welche vorher als „karikirende Ironie" bezeichnet wurde.

Eine besondere Art, die vermeintlichen Vorzüge als Fehler oder Verkehrtheiten erkennbar zu machen, besteht darin, dass man das Objekt in analoge, aber veränderte Verhältnisse bringt, wobei sich dann das Unlogische desselben durch seine Konsequenzen *ad absurdum* führt. Liegt der blosszustellende Fehler im Wesen und Gehalt des Objekts, so wird dieses Wesen oder dieser Gehalt unverändert gelassen, aber in eine ganz andre Form eingekleidet; liegt der Fehler in der Form des Objekts, so wird diese Form möglichst unverändert gelassen, aber zur Darstellung eines ganz anderen Inhalts benutzt. Im ersteren Falle ergiebt sich die Travestie, im letzteren die Parodie. Beide nehmen ihrer Natur nach die Sache mit anscheinendem Ernste, und überlassen es dem Zuschauer, zu erkennen, dass dieser zur Schau getragene Glaube an die Vernünftigkeit und Vorzüglichkeit des Objekts nur Maske ist. Sie sind insofern der Ironie verwandt; indem sie aber das Unlogische aus der Beziehung zu einem weit hergeholten anderartigen Inhalt (oder Form) hervorleuchten lassen, stehen sie bereits auf dem Uebergang zwischen Ironie und Witz und unterscheiden sich von letzterem äusserlich zumeist durch die breite Ausführung. In der Regel werden Travestie und Parodie nicht rein durchgeführt, sondern theils mit einander, theils mit Witzen und unbewusst Komischem durchmengt; oft bilden sie nur den Rahmen oder Anknüpfungspunkt für die Unterbringung einer Reihe komischer Einfälle.

Die Satire endlich ist eine Ironie, meistens von karikirender Art, in welcher namentlich die Konsequenzen breiter ausgesponnen sind, sei es unter den gegebenen Verhältnissen, in welche das Objekt von Natur gestellt ist, sei es unter fingirten Verhältnissen, deren Voraussetzung geeignet scheint, die Alogicität des Objekts an's Licht zu stellen. Durch die Ausspinnung der Konsequenzen unter modificirten Verhältnissen nähert die Satire sich den Formen der Travestie und Parodie, die sie sogar ausdrücklich in ihren Dienst nehmen kann. Während Ironie und Karikatur, Travestie und Parodie rein ästhetische Ziele verfolgen können, dient die Satire ausschliesslich lehrhaften oder ethischen oder egoistischen oder Parteizwecken, fällt also ebenso ihrer Aufgabe nach aus der Aesthetik heraus, wie sie ihrer Form nach bloss ein Gemisch von andern Formen des Komischen ohne selbstständige Bedeutung repräsentirt. Die satirische Neigung oder Stimmung aber ist eine Charaktereigenschaft, welche selbst wieder eine ästhetische

Bedeutung an einer poetischen Figur gewinnen kann. Während die komische Prädisposition die komischen Züge nur aufsucht, um sich an denselben ästhetisch zu erfreuen, spürt die satirische Stimmung die Fehler, die sich *ad absurdum* führen lassen, nicht dazu auf, um sie harmlos zu geniessen, sondern um sie zu geisseln, sei es in ethischer, sei es in frivoler Absicht. Der Satiriker wird, weil ihm die ästhetische Geistesfreiheit und die aus derselben folgende ideale Heiterkeit des Gemüths fehlt, in seiner tendenziösen Verhöhnung und Verspottung der Objekte leicht bitter, wenn er im ethischen Interesse immer von Neuem die Abweichung der Dinge von der logischen Vernünftigkeit aufzeigen muss, und giftig, wenn er im Interesse einer frivolen Ideenfeindschaft allerwärts den Triumph der Verkehrtheit und Schlechtigkeit feiert. Die satirische Bitterkeit und Frivolität darf nicht verwechselt werden mit der harmlos komischen Obscönität und dem Cynismus; denn das obscön Komische und Cynische kann sehr wohl im Bunde mit der Idee stehen und ist nur einem abstrakten Idealismus anstössig, der die Berechtigung des Natürlichen verkennt. Auch das Obscönste ist an seinem Plate ästhetisch legitimirt, sobald es nur komisch genug ist, und verwerflich ist es nur insoweit, als ihm die *vis comica* und mit ihr die ästhetische Ueberwindung seiner unmittelbaren Hässlichkeit fehlt.

Alle Formen der bewusst komischen Beleuchtung eines Objekts haben, ebenso wie es oben vom Witz gezeigt ist, nur insoweit das Recht, ein selbstständig Schönes zu heissen, als sie ästhetischen Schein der Wahrnehmung oder der reproduktiven Phantasie darbieten; wo diese sinnliche Anschaulichkeit fehlt, können sie nur dadurch als Schönes in's ästhetische Gebiet Eingang finden, dass sie integrirende Bestandtheile eines anderweitigen ästhetischen Scheins werden, also als Momente in die komische Selbstdarstellung oder in ein Kunstschönes aufgehoben werden. Diese Aufhebung von nicht sinnlich anschaulichen komischen Zügen ist wiederum nur dann ästhetisch gerechtfertigt, wenn der Mangel der sinnlichen Anschaulichkeit ein unentbehrliches oder doch unersetzliches Ausdrucksmittel der Charakterisirung, d. h. Postulat des charakteristisch Schönen ist. So kann es z. B. in einem Lustspiel oder komischen Roman nöthig sein, einen Mathematiker oder trockenen Gelehrten durch die reflektirende Abstraktheit seiner Redeweise zu charakterisiren und den Gipfel dieser Charakteristik darin zu suchen, dass selbst die Witze, die er macht, unanschauliche Begriffswitze sind; oder es kann zur Charakteristik eines bittern oder frivolen Satirikers erforderlich sein, demselben Raum für die Entfaltung seiner an und für sich unästhetischen satirischen Ausfälle zu gönnen. Deshalb war es nöthig, auch diese an und für sich ausserästhetischen Seitenschösslinge der bewusst komischen Beziehungen im Zusammenhange mit ihrem Stamm zu erörtern, weil sie in den höheren Formen des Komischen doch wieder indirekt eine ästhetische Bedeutung gewinnen. —

Als letzte Art der bewusst komischen Blosslegung des Unlogischen an einem Objekt ist endlich der thätliche Scherz zu erwähnen. Das Wesen desselben besteht darin, dass man Verhältnisse herbeiführt, durch welche die Handlung oder das Benehmen einer Person unlogisch

oder unzweckmässig wird, während dieselbe sich einbildet, richtig und vernünftig zu handeln; damit aber ein solcher Scherz komisch wirkt, darf die Herbeiführung der veränderten Verhältnisse sich nicht schlechthin der Einsicht des Geprellten entziehen, sondern muss innerhalb des Bereichs seiner Vermuthungen und Erwartungen liegen, so dass es ihm als fahrlässiger Mangel an Vorsicht, Bedachtsamkeit und Aufmerksamkeit angerechnet werden kann, wenn er auf den Scherz hereinfällt. Indem das Komische hier sich als unbewusst komische Handlung versinnlicht, steht es mit dem unbewusst Komischen auf gleichem Boden; indem es aber die von einem dritten absichtlich herbeigeführte Aenderung der Verhältnisse ist, durch welche das Objekt zum Irrthum verleitet wird, fällt der thätliche Scherz unter die bewusstkomische Beleuchtung und rückt insbesondere der Travestie und Parodie nahe. Ein grosser Theil der Kinderspiele, Gesellschaftsspiele und Volksbelustigungen beruht auf solchen thätlichen Scherzen, die sich von den rohesten Formen des Derbkomischen bis in die feinsten Methoden, junge Mädchen in eine grundlose Verlegenheit zu setzen, hinauf erstrecken. Ausser diesen systematisirten thätlichen Scherzen, die natürlich immer nur auf Neulinge und Uneingeweihte ein einziges Mal anwendbar sind, spielen die extemporirten thätlichen Gelegenheitsscherze eine grosse Rolle, besonders im Leben des Volkes und der Jugend. Hier handelt es sich vorzugsweise darum, das bereits vorhandene Komische augenfälliger zu machen, indem man ihm Gelegenheit zur Entfaltung giebt, z. B. den Tölpel zu raschen Bewegungen, den Dickwanst zum Tanzen, den Stotternden zu eifriger Rede veranlasst, und den Dummen oder Schwachsinnigen durch Vexirfragen zu verkehrten Antworten bringt. Wenn der blindlings auf sein Ziel los eilende Hans Guckindieluft über ein rasch vorgestrecktes Bein fällt, so wird dadurch die Unzweckmässigkeit seines Benehmens drastisch illustrirt; wenn ein kräftiger Handschlag den Niedergebeugten an der auffällig herausgestreckten Stelle seines Körpers trifft, so lachen die Umstehenden, weil und insofern dieser Vorgang ihnen den Eindruck macht, als ob der Geschlagene nur deshalb diese Haltung angenommen habe, um sich zum Empfang des Streiches an der betreffenden Stelle bereit zu machen.

Die thätlichen Scherze dienen nicht immer der blossen Unterhaltung oder harmlosen Belustigung, sondern oft genug auch der Befriedigung der Rachsucht oder des Hasses, und sie sind dazu um so besser geeignet, je grösser das Publikum ist, von welchem der Hereingefallene ausgelacht wird, je mehr Werth dieser auf sein Ansehn und die Wahrung seiner Würde legt, und endlich je besser die Urheberschaft des Scherzes in Dunkel zu hüllen ist. Von den kleinlichen Neckereien, die oft bloss durch ihre unablässige Wiederkehr den Betroffenen erbittern können, durch Foppereien, Schabernack und gespielte Possen hindurch können diese thätlichen Scherze bis zu einem Grad der Blamage hinaufführen, der einen Kandidaten für ein Amt, oder einen Bewerber bei seiner Umworbenen unmöglich macht und so auf das Lebensschicksal des Blossgestellten den einschneidendsten Einfluss gewinnt. Je drastischer die *reductio ad absurdum* ist, zu

welcher der Geschädigte verleitet wird, desto sicherer ist die komische Wirkung im ersten Augenblick, und desto zuverlässiger ist darauf zu rechnen, dass die mitleidige Reflexion auf den erlittenen ernstlichen Schaden zu spät kommt, um die Folgen der Blamage abzuwenden. Je verwickelter die Vorkehrungen für die Entfaltung des thätlichen Scherzes sind und je mehr sich dessen Schwerpunkt von der Blosslegung des latent Komischen auf die künstliche Irrthumserregung und Irreleitung der Motivation verlegt, desto mehr geht der thätliche Scherz in die komische Intrigue über, von welcher schon bei Gelegenheit des Komischen der Situation die Rede war.

In der komischen Intrigue tritt nämlich der Intriguant in die Verborgenheit zurück; er ist noch Producent des Komischen, erscheint aber nicht mehr unmittelbar sinnenfällig als solcher, wie es beim Producenten des Witzes oder thätlichen Scherzes der Fall ist. Die Reflexion weiss, dass der Intriguant die komische Situation herbeigeführt hat, aber die ästhetische Anschauung hat es nur noch mit dem komischen Objekt und seiner unbewussten Komik zu thun. Es geschieht fast nur im Kunstkomischen, dass der Intriguant so sichtbar an der komischen Situation betheiligt ist, dass er sie zugleich als sein Werk geniesst, und dass der Zuschauer den Triumph des Intriguanten in der komischen Situation unmittelbar vor Augen hat. Sieht man aber von solchen künstlich zugespitzten Kombinationen im Kunstkomischen ab, so pflegt die aus der Intrigue folgende komische Situation sich zunächst nur als ein unbewusst Komisches darzustellen, dessen Entstehungs-Ursachen allerdings als ausserhalb des komischen Objekts liegende absichtliche gewusst werden. Deshalb schien es richtiger, die komische Intrigue unter dem unbewusst Komischen zu erörtern.

c. Die bewusst komische Selbstdarstellung.

Wir kommen nun zu der dritten Unterart des Komischen, in der das Objekt und der bewusste Producent des Komischen in Eins fallen zu der bewusst komischen Selbstdarstellung, in welcher das Komische zwar schon bewusster Zweck des Producirens, aber noch nicht selbstständiger und freier ästhetischer Schein ist, sondern der Wirklichkeit verhaftet bleibt. Wo irgend in einer heitern Gesellschaft ein Individuum ist, das sich mit Absicht komisch benimmt, ist der Keim dieser Unterart des Komischen gegeben; von diesen Anfängen ist aber ein weiter Weg bis zur vollendeten Virtuosität der komischen Person, welche mit Meisterschaft alle Formen und Ausdrucksmittel des Komischen beherrscht und jede an seinem Platze zu verwenden weiss. Der blosse Witzbold, Ironiker, Satiriker oder Possenreisser ist noch keine komische Person, so lange er seine Pfeile nur gegen Andre richtet und nicht daran denkt, sich selbst zum Objekt des Komischen zu machen. Wer aber den Witz u. s. w. auch gegen sich selbst und seine eigenen Schwächen kehrt, der macht sich eben damit zur komischen Person, auch wenn er in seinem Benehmen und Handeln, seiner persönlichen Erscheinung und seinem Charakter noch nichts Komisches zur Schau trägt.

Es gehört eine weit höhere Geistesfreiheit dazu, sich über sich selber lustig zu machen, als über Andre; es bedarf dazu gewissermaassen einer Leidenschaft für das Komische, welche Einbussen an der eignen Würde gering achtet, wofern sie nur zu ihrer Befriedigung führen. Darum kommen nur solche Individuen zur komischen Selbstdarstellung, welche entweder ein geringes Gefühl der eignen Würde haben, oder ihrer Würde (z. B. als sittliche Persönlichkeit) so unendlich sicher sind, dass sie keine Beeinträchtigung derselben durch komische Blossstellung ihrer Person im Uebrigen zu besorgen haben. Die komische Person pflegt entweder dem Cynismus zu huldigen (bei welchem eine gewisse Eitelkeit auf die eigne intellektuelle Ueberlegenheit, Schlagfertigkeit und Geistesgegenwart nicht ausgeschlossen ist), oder aber auf jenen seltenen Höhen des Geistes zu stehen, wo die unerschütterliche Selbstgewissheit des inneren Werthes jede scheinbare Selbsterniedrigung in Nebensachen und Aeusserlichkeiten gestattet. Der Cynismus hat mit dieser absoluten Selbstgewissheit des Geistes das gemeinsam, dass beiden die Meinung der Andern gleichgültig ist und jede Eitelkeit überwundener Standpunkt ist, aber der Cynismus als solcher erschöpft sich in dieser Negativität, während die ideale Selbstgewissheit in dieser geistigen Freiheit bloss die Kehrseite einer positiven Autonomie von höchstem Werth erkennt. Darum führt der Cynismus so leicht zum Rückschlag in gemeine Sinnlichkeit und zur Entartung in ideenfeindliche Frivolität, während die Selbstgewissheit des Geistes sich in der komischen Selbstdarstellung bloss spielend wiegt und jederzeit auf ihre unvergleichliche ideale Würde zurückziehen kann. Je entschiedener diese positive Grundlage einer idealen ethischen Geistesfreiheit ist, desto mehr wird der gegen sich selbst gekehrte Witz dahin neigen, sich durch steten Umschlag in die positiv gemüthvolle Auffassung zum Humor zu erheben. Auch da, wo nur eine gewisse ideale Heiterkeit des Gemüths ohne ethische Vertiefung, die blosse unmotivirte Lustigkeit des unzerstörbaren Behagens, den Hintergrund des gegen sich selbst gerichteten Witzes bildet, kann man noch einen Anflug von Humor an demselben finden. Aber an und für sich hat der gegen sich selbst gerichtete Witz nicht mehr und nicht weniger mit dem Humor zu thun als der gegen Andre gerichtete Witz.

Auch ohne den Witz und die Ironie gegen sich selbst zu richten, kann jemand sich als komische Person geben, indem er erstens das Komische der Erscheinung und des Charakters, das ihm von Natur anhaftet, augenfälliger hervortreten lässt, zweitens sich selbst karikirt und seine natürlichen Mängel übertreibt, drittens sich Mängel, insbesondre des Verstandes, andichtet und Fehler des Körpers und Geistes simulirt, die er gar nicht hat, viertens in komischer Absicht Irrthümer und Verkehrtheiten fingirt, die er sehr wohl durchschaut, fünftens heimlich und ohne Wissen der Zuschauer Verhältnisse herbeiführt, welche seinen wirklichen oder fingirten komischen Eigenschaften Gelegenheit zur Entfaltung geben, und sechstens auf die Versuche der Umgebung, ihn zum Objekt thätlicher Scherze zu machen, bereitwillig eingeht. Das Simuliren körperlicher Fehler, z. B. der Tölpelhaftigkeit,

des Stotterns oder der Schwerhörigkeit, ermüdet leicht, und pflegt deshalb nur vorübergehend bei besonders einladenden Gelegenheiten zur Anwendung zu kommen; dagegen ist die simulirte Dummheit ein weniger leicht kontrolirbares und länger vorhaltendes Mittel zur Erzielung komischer Wirkungen, sei es dass dieselbe sich als Schwachsinn, sei es dass sie sich als Narrheit geberdet. Die Narrheit schliesst zwar einen gewissen Schwachsinn ein, aber nicht umgekehrt; die Narrheit hat ausserdem den Vortheil, durch die ideenfluchtartige Beweglichkeit der Phantasie schnelle und weite Vorstellungssprünge machen zu können, die dem Witz bequeme Anknüpfung bieten. So ist denn die simulirte Narrheit die beliebteste Grundlage für die komische Selbstdarstellung, und die komische Person in dieser Gestalt wird als „Kunstnarr" bezeichnet.

So lange der Kunstnarr sich bloss darauf beschränkt, das unbewusst Komische an seiner eignen Person mit Bewusstsein zur Darstellung zu bringen und sich von Andern bereitwillig „zum Narren halten" zu lassen, steht er auf der untersten Stufe der komischen Selbstdarstellung; seine Kunst ermüdet die Umgebung bald, und wenn er sich deren Interesse behaupten will, so muss er sich zu immer gröberen und gröberen thätlichen Spässen hergeben, bei denen schliesslich das Komische in der Rohheit erlischt. Ist aber der Kunstnarr im Stande, mit der Darstellung des unbewusst Komischen zugleich den gegen seine Person gekehrten Witz zu verbinden, dann steht er schon viel höher und ist minder einseitig. Er besitzt dann aber auch die Fähigkeit, seinen Witz gegen andre Objekte, seien es Personen, seien es Sachen zu kehren. Macht er davon Gebrauch, so führt er allerdings die Trennung zwischen Objekt und Producent wieder ein, die auf der Stufe der komischen Selbstdarstellung aufgehoben sein sollte; aber diess schadet seiner komischen Selbstdarstellung nichts. Denn die Ermüdung, welche in der Einseitigkeit der fortdauernden komischen Selbstdarstellung liegt, wird durch diese Abschweifungen auf die Blossstellung anderer komischer Objekte vermieden, ohne dass das Gebiet des Komischen verlassen würde; der Kunstnarr bleibt Producent des Komischen, auch wenn er seinen Witz und seine thätlichen Spässe zur Abwechselung gegen Andere richtet. Die Umgebung weiss ja doch, dass er kein Narr ist, sondern den Narren nur spielt, dass seine Narrheit und sein Schwachsinn nur Verstellung sind, und sie verzeiht es ihm deshalb gern, wenn er zeitweilig aus der Rolle fällt, um sie desto besser zu belustigen. Dabei ist aber dieses aus der Rolle Fallen nur ein relatives. Je besser er seine Rolle spielt, desto mehr werden auch seine Witze über Andre sich in diese Rolle selbst einfügen, d. h. der Form nach närrische Gedankensprünge und Phantasiehopser, und dem treffenden Inhalt nach scheinbar unbeabsichtigte, unwillkürliche Witze sein. Die Simulation des unbewussten Witzes ist der Höhepunkt in der Simulation der Narrheit, der freilich nur ausnahmsweise erreicht wird.

Ebensogut wie den Witz wird der Narr auch die thätlichen Spässe nicht minder gegen Andre als gegen sich selbst richten und wird auch hier die höchste Wirkung erzielen, wenn er den Schein

der Absichtslosigkeit und einer ihn selbst überraschenden Zufälligkeit im Erfolge wahrt. Indem der Narr sich selbst als Objekt zu thätlichen Spässen der Umgebung ausliefert, macht er gar bald seine Stellung unmöglich, wenn er nicht nebenbei die Ueberlegenheit seiner Intelligenz und seines Witzes in einer Weise wahrt, die ihn zur gefürchteten Person macht; wer sich auf einen Spass mit dem Narren einlässt, muss dessen eingedenk gehalten werden, dass er damit in einen Kampf eintritt und immer darauf gefasst sein muss, in diesem Kampf den Kürzeren zu ziehen. Indem der Narr sich selbst zum Spasse preisgiebt, stellt er doch zugleich dem, der darauf eingeht, eine Falle, so dass er zuletzt die Lacher auf seiner Seite hat. Aus denselben Gründen muss er auch jederzeit bereit sein, den Kampf des Witzes aufzunehmen, sobald jemand anfängt, ein Witzwort gegen ihn zu richten; auch hier muss er verstehen, den Pfeil auf den Schützen zurückprallen zu lassen, oder doch ohne jede Empfindlichkeit mit noch treffenderem Witz zu entgegnen. Der Witz ist die einzige Waffe der Narren, der sich selbst wehrlos gemacht; wie wollte man ihm deren Gebrauch zur Abwehr verbieten!

Es kommt aber endlich noch ein letzter, am schwersten wiegender Grund hinzu, um der komischen Person die komische Beleuchtung von dritten Personen und Verhältnissen frei zu halten, das ist der Umstand, dass sein Daseinszweck kein bloss ästhetischer sondern wesentlich auch ein ethischer und pädagogischer ist. Der Narr soll nicht bloss unterhalten und belustigen, sondern auch belehren, zurechtweisen und mit Worten strafen; er soll die Verkörperung des gesunden Menschenverstandes und des sittlichen Gewissens in einer Gestalt sein, welche es beiden ermöglicht, ihre Stimme selbst vor denen laut und vernehmlich erschallen zu lassen, welche Moralpredigten verlachen und die nackte Wahrheit übel nehmen, z. B. den Grossen dieser Welt. Der Narr soll Weisheit lehren im Gewande der Thorheit, er soll der komische Chorus sein in der Lebens-Tragödie der unumschränkten Fürsten und Machthaber, und um diese Rolle ausfüllen zu können, muss er das Komische und Verkehrte an den Personen und Verhältnissen blosslegen dürfen, und so zu dem ausserkomischen Komplement des Komischen, dem positiven Reste der Idee durchdringen. Diese historische Rolle hat nun zwar der Narr bei den occidentalischen Kulturvölkern ausgespielt, indem die „öffentliche Meinung“ die Rolle des Chorus der Geschichte übernommen hat; desto nöthiger aber wäre es jetzt, den Trägern oder Fabrikanten der öffentlichen Meinungen solche Narren zu halten, da sie die unverschleierte Wahrheit jetzt noch übler nehmen als früher die Fürsten. Diess ist nun freilich durch die sinnliche Ungreifbarkeit jenes vielköpfigen Vorurtheils, welches sich „öffentliche Meinung“ nennt, sehr erschwert; aber in einzelnen Kreisen findet die komische Person noch immer ihre dankbare Aufgabe an der Verflüssigung erstarrter und vertrockneter Sitten und an der Erschütterung und Untergrabung eingerosteten Unsinns und eingewurzelter Verkehrtheiten.

Die komische Person steht um so höher, einen je festeren Rückhalt sie in ihrem Charakter und ihrem sittlichen Bewusstsein besitzt,

und je unbeirrter sie ihre Kunst im Dienste der positiven Idee ausübt; so ist es z. B. vor Allem die Treue bis zum Tode gegen seinen Herren, welche den fürstlichen Narren der Feudalzeit ziert. Die Auflösung auch des ausserkomischen Komplements des Komischen, oder des positiven Restes der Idee würde dem Narren diese ethische Bedeutung rauben, welche seinen positiven Werth im Leben ausmacht. Was aus abstrakt ästhetischem Gesichtspunkt den Gipfel des Komischen ausmacht, der beständige Hinweis auf dessen alles zersetzende Negativität, die vor keinem positiven Rest der Idee endgültig halt macht, das kann hier nicht maassgebend für die Werthschätzung sein, weil wir es hier noch mit einem unfreien Kunstkomischen zu thun haben, dessen letzter Zweck nicht ein ästhetischer sondern ein praktischer ist. Soll der Narr oder die komische Person seinen ethisch praktischen Aufgaben vollauf in ästhetischem Gewande gerecht werden, so darf er überhaupt keine rein und bloss komische Person sondern muss Humorist sein. Ueberall, wo selbst im Kunstwerk der Narr sich zu einer höheren ästhetischen Bedeutung erhebt, ragt er über die einseitige Modifikation des Komischen hinaus in diejenige des Humoristischen.

p. Das freie Kunstkomische.

Alle drei Unterarten des Komischen: das unbewusst Komische, der Witz und seine Verwandten und die bewusstkomische Selbstdarstellung, finden nun, wie schon erwähnt, ihre Aufnahme in den reinen ästhetischen Schein und werden so zum freien Kunstkomischen erhoben. Jede der besprochenen Einzelformen des Komischen hat dabei ein gewisses Recht, wenn auch in verschiedenem Maasse; jede kann ein selbstständiges Kunstwerk ausmachen, sofern jeder reale Zweck dabei aus dem Spiel bleibt. Vom kleinsten anekdotisch gefassten, oder gezeichneten Witz durch die bildlich dargestellte komische Situation mit errathbarer Handlung hindurch führt eine lange Stufenleiter von immer umfangreicheren komischen Kunstwerken hinauf zur Komödie und zum komischen Roman. Nur die Satire macht darin eine Ausnahme, dass sie als selbstständiges Kunstwerk nicht auftreten kann, weil sie unfähig ist, auf einen praktischen Zweck zu verzichten; wo sie das thut, hört sie auf, Satire zu sein, und wird zu einer Serie von Witzen über dasselbe Objekt, zur Ironie, Karikatur, Parodie oder Travestie. Aber selbstverständlich können die praktischen Zwecke, welche von den einzelnen Formen des Komischen unter Umständen verfolgt werden, sammt ihren Trägern mit in den ästhetischen Schein des freien Kunstkomischen aufgehoben werden, womit sie aufhören, reale praktische Zwecke zu sein; alsdann können auch die Einzelformen des Komischen als im Dienste dieser praktischen Zwecke stehende mit in den ästhetischen Schein des freien Kunstschönen eingehen, und unter ihnen auch die Satire, — aber so sind sie eben keine selbstständigen für sich abgeschlossene Kunstwerke, sondern dienende Glieder und aufgehobene Momente von selbstständigen Kunstwerken.

Wie das ganze Gebiet des Komischen aus der komischen Handlung als seiner Wurzel hervorwächst, so bleibt auch für das freie

Kunstkomische die komische Handlung der substantielle Kern, um den sich alles andre als Ranke und Beiwerk herumschlingt. Der Witz mag noch so treffend sein, so wird er nicht auf die Dauer für den Mangel einer komischen Handlung entschädigen, so wenig wie die Karikatur; diess wird um so merklicher, je mehr der Witz und die Karikatur sich bemühen, durch Häufung ihre punktuelle Enge und Magerkeit zu überwinden, denn der Erfolg ist bloss die Ermüdung an der hierdurch innerlich unausgefüllten Raum- oder Zeitleere, und das Ganze wirkt um so schaaler, öder und abstossender, je weiter und länger es sich ausdehnt. Witz und Karikatur haben deshalb ihre Bedeutung im Kunstwerk wesentlich nur als komische Steigerungsmittel der komischen Handlung; insbesondre dient der Witz theils als Lückenbüsser, wo die komische Handlung erlahmt, und doch die Einheit der komischen Stimmung festgehalten werden soll, theils als Mittel schlagender Charakteristik für die verschiedenen Figuren der Dichtung. Das Komische der äusseren Erscheinung und des Charakters spielt eine Hauptrolle in den Vorbereitungsstadien der komischen Handlung, welche zur Entfaltung und Steigerung der Spannung dienen; beide sind gleichsam Wechsel oder Banknoten, nicht Baargeld im Reiche des Komischen, und sie werden nur darum von den Zuschauern oder Zuhörern an Zahlungstatt willig angenommen, weil die Erfahrung die Solidität ihrer Fundirung auf die aus ihnen sich entwickelnden komischen Handlungen gelehrt hat. Das Komische der Situation ist die Baarzahlung selbst; aber sie wird nur acceptirt von demjenigen, der einsieht, wie er zu dieser Einnahme kommt, d. h. durch welche Schuld sein Rechtsanspruch auf dieselbe entsprungen ist. Das Komische der Situation weist also ganz ebenso rückwärts auf das Komische der Handlung hin, wie das Komische der äusseren Erscheinung vorwärts, und der Witz und seine Verwandten seitwärts darauf hinweisen.

Das Komische des Charakters ist für alle Künste nur indirekt darstellbar, das Komische der Erscheinung und der Situation direkt darstellbar für die bildende Kunst, das Komische der Handlung und der Situation direkt darstellbar für die Dichtkunst, alle drei für die Mimik. Wie in der bildenden Kunst das Komische der Handlung nur indirekt darstellbar ist, so in der Dichtkunst das Komische der äusseren Erscheinung. Witz, Ironie, Travestie und Parodie sind allen drei Künsten zugänglich, aber der bildenden Kunst im geringsten, der Dichtkunst im höchsten Maasse; die Karikatur und die praktischen Spässe dagegen kommen in der Mimik zu tieferer Wirkung als in der bildenden Kunst, weil sie nicht bloss die äussere Erscheinung, sondern auch Redeweise und Aktion betreffen, und zu drastischerer Wirkung als in der Dichtkunst, weil sie sich an die sinnliche Wahrnehmung und nicht an die reproduktive Phantasie wenden. Daher kommt es, dass die bildende Kunst unter diesen drei Künsten den wenigst günstigen Boden für die Entfaltung des Komischen darbietet, dass die Mimik dem Derbkomischen, die Dichtung dem Feinkomischen die günstigste Stätte bereitet, und dass die komische Wirkung im Allgemeinen in der Verbindung von Mimik und Dichtkunst ihren Höhepunkt erreicht. Die Musik kann nur indirekt an das Komische erinnern, indem

sie Vorstellungsassociationen an komische Vorgänge erweckt (z. B. an den unreinen oder falschen Gesang eines ungeübten Chors, an das mangelhafte Spiel von Dorfmusikanten u. s. w.), hat aber allen Grund, mit diesen Anklängen äusserst sparsam und vorsichtig zu verfahren, da der Grad der hierdurch erzielten komischen Wirkung nur unter ganz besondern Ausnahmeverhältnissen hinreichen dürfte, um die formale Hässlichkeit der benutzten musikalischen Ausdrucksmittel ästhetisch zu überwinden. Die Musik kann wohl Behaglichkeit, Fröhlichkeit, Munterkeit, Heiterkeit, Lustigkeit, Ausgelassenheit der Stimmung darstellen, und dadurch an diejenigen Stimmungen erinnern, in welche man durch den Genuss des Komischen versetzt wird, aber sie kann nicht zur Darstellung bringen, ob die geschilderten Stimmungen wirklich aus objektiv komischen Vorgängen oder unabhängig von solchen entstanden sind. Nimmt der Hörer das erstere an, so geht er in dieser Unterstellung schon über dasjenige, was die Musik ausdrücken kann, hinaus und trägt die komischen Anlässe zur heitern Stimmung in die Musik hinein, welche gar nicht in ihr liegen noch liegen können. Lässt er aber die Ursachen der Stimmung bei Seite und hält sich nur an die Heiterkeit als solche, so bleibt er damit in der Sphäre der Immanenz. Eine nähere Ausführung dieser Andeutungen gehört nicht mehr in die Erörterung des Komischen, sondern in die Kunstlehre.

---

3. Die transcendente Lösung des Konflikts.

a. Die Entstehung unlösbarer Konflikte.

Die transcendente Lösung hat nur da ein ästhetisches Recht einzutreten, wo jede immanente Lösung versagt, d. h. bei einem seiner Natur nach unversöhnlichen Konflikt. Der Sprung über die Bedingungen des phänomenalen Daseins hinaus setzt voraus, dass alle Mittel zur Lösung auf immanentem Gebiet erschöpft sind und ihre Wirkung versagen. Andernfalls ist dieser Sprung eine voreilige und unmotivirte Gewaltsamkeit, die einer rohen Willkür, wo nicht gar einem plumpen Zufall entspringt. Rohe Willkür ist es z. B., wenn der Konflikt und das Leiden des Helden aus ungewöhnlicher Bosheit eines Dritten entspringt, deren Entladung auf seine Person vom Helden nicht herausgefordert ist; plumper Zufall ist es, wenn der Held von ganz absonderlichem aussergewöhnlichem Unglück dauernd verfolgt wird und dadurch an einer normalen Entfaltung seiner Kräfte behindert wird, bis er endlich wie ein zu Tode gehetztes Wild dem Unglück erliegt. Die Konflikte, welche sich aus gewöhnlicher Bosheit dritter Personen oder aus Unglücksfällen gewöhnlicher Art ergeben, pflegen für den normalen und tüchtigen Menschen nicht unüberwindlich zu sein. Wird der Mensch durch dieselben gleich ganz zerschmettert oder doch gelähmt, so liegt überhaupt kein ästhetischer Konflikt vor, sondern einfach eine traurige Thatsache. Bleibt dem Menschen aber die Kraft zum Widerstande gewahrt, so wird er sich in der Regel gegen Bosheit und Unglück wieder empor ringen, wenn auch vielleicht nicht ohne Beeinträchtigung seines Lebensglückes. Ist er von Natur

ein Schwächling, dem die Kraft oder die Ausdauer im Ringen mit Bosheit und Unglück versagt ist, so ist das um so schlimmer für ihn; aber solche abnorme physische und moralische Schwäche macht das Traurige der Thatsache nur noch hässlicher. Erliegt er trotz energischen Ringens dem aussergewöhnlichen Uebermaass der Bosheit oder des Unglücks, so hat er ein volles Recht, sich über sein unverdientes Missgeschick zu beklagen. Mikrokosmisch ist ein solcher Vorgang nicht, weil das Exceptionelle eben ein Abnormes ist und als solches nicht den normalen Weltlauf widerspiegeln kann; als nicht mikrokosmisch kann eine solche Handlung auch das Hässliche ihrer Abnormität nicht ästhetisch überwinden, wie das Tragische es thun muss, um eine Modifikation des Schönen heissen zu können.

Ob der ringende Held bis zuletzt in trotzigem Widerstande verharrt und kämpfend untergeht, oder ob seine Kraft schon vorher auf der Hälfte oder auf drei Viertel des Weges erschöpft und von der Verfolgung gebrochen ist, oder ob er freiwillig den Kampf aufgiebt und sich mit der stolzen Resignation eines guten Gewissens in das Unabwendbare fügt, ist insofern gleichgültig, als das Tragische niemals erreicht wird; der erste Fall ist zwar erhaben, aber doch abstossend hässlich, der zweite Fall ist wieder bloss traurig, der dritte wirkt höchstens elegisch oder wehmüthig. Zu einer tragischen Erhebung bietet auch der dritte Fall keinen Anlass; denn das Bewusstsein eines abnormen Missgeschicks kann kein allgemeingültiges Urtheil über die Welt, das Leben und den Weltwillen zum Leben begründen und deshalb auch nicht die Abkehr des Willens vom Leben motiviren, sondern nur das wehmüthige Bedauern über eine verlorene Individualexistenz hervorrufen. Es ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass dieser dritte Fall den Helden dennoch unmittelbar zur tragischen Willensverneinung erhebt; dann beruht aber diese Motivation auf einem Irrthum, nämlich auf der Verwechselung eines abnorm unglücklichen Einzellebenslaufs mit dem normalen Gang der Dinge, und kann deshalb vom Zuschauer nicht ratificirt werden, sondern muss als unlogisch und darum hässlich empfunden und verworfen werden. Es ist ferner die weitere Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass diese unmittelbare Verwechselung zwar vermieden wird, dass aber die abnormen Erlebnisse zu einer philosophischen Reflexion über den Werth des Lebens im Allgemeinen anspornen, welche nun ihrerseits zur Abkehr des Willens vom Leben führt; ein solcher Vorgang fällt aber ausserhalb des Bereichs des ästhetischen Scheins und seiner sinnlichen Anschaulichkeit und kann deshalb nicht zur Gewinnung einer Modifikation des Schönen dienen. Wo solche traurige Vorgänge in den Werken grosser Dichter vorkommen, haben sie ihre ästhetische Rechtfertigung niemals in sich selbst, sondern empfangen dieselbe erst von der Haupthandlung, deren Fortgang sie als eingeschobene Glieder dienen. Sie sollen dann auch gar nicht tragisch, sondern traurig oder elegisch wirken.

Hiernach müssen wir ungewöhnliche Bosheit und Unglücksfälle von den Entstehungsursachen des tragischen Konflikts ausschliessen; es bleibt dann nur noch die dritte der drei von Schopenhauer auf-

gestellten Entstehungsursachen übrig: die Steigerung eines einseitigen Begehrens zur Leidenschaft. Wir werden also zu untersuchen haben, unter welchen Bedingungen auf diesem Wege ein unlösbarer Konflikt, der doch noch einer transcendenten Lösung fähig ist, zu Stande kommt, und was unter der transcendenten Lösung desselben genauer zu verstehen sei. —

Wenn ein Individuum eine Neigung hat oder einen Rechtsanspruch vertritt, durch welche es mit andern Neigungen oder andern berechtigten Faktoren, sei es in ihm selbst, sei es in andern Individuen, in Konflikt geräth, so wird die immanente Lösung darin bestehn, dass die konfligirenden Faktoren sich in ihrer Relativität erkennen, oder doch innerhalb gewisser Grenzen bescheiden, welche ein Kompromiss ermöglichen. Die Neigung kann auf ihre Befriedigung verzichten, wenn sie fühlt, dass sie andern Neigungen zu nahe tritt; der Rechtsanspruch kann auf sein wirkliches oder vermeintliches Recht verzichten um der Versöhnung und des Friedens willen, d. h. in dem Gefühl, dass die Wirkung des Kompromisses mehr seinen Interessen entspricht, als die strenge Durchführung des vermeintlichen Rechts. Beide können auch in der klaren Einsicht zurückgezogen werden, dass sie auf Irrthum beruhten, sei es in ihrem ganzen Auftreten, sei es in dem übertriebenen Maasse desselben. Gewinnt gar die anschauliche Selbst-*reductio ad absurdum* das Uebergewicht, so ist es mit dem Ernst des Konflikts zu Ende, wenigstens für den Zuschauer, und sofern die streitenden Parteien die Absurdität einsehen, auch für diese, die sich dann lachend die Hände reichen können. Soll der Konflikt unversöhnlich sein, so muss die Relativität der Bestrebungen (seien es Neigungen oder Rechtsansprüche) ausgeschlossen sein.

Ein relatives Streben, das seine Grenze anerkennt, lässt auch mit sich markten und feilschen um diese Grenze, und lässt sich durch Vermehrung und Steigerung der vorgehaltenen Motive immer noch um etwas zurückdrängen, bis endlich der Punkt erreicht ist, wo ein Kompromiss möglich wird. Nur ein praktisch absolutes Streben wird jedes Kompromiss ablehnen, jede Zumuthung einer Einbusse und Einschränkung zur Relativität zurückweisen. Praktisch absolut aber nenne ich ein Streben, das den wahren und eigentlichen Lebensinhalt seines Trägers ausmacht, und von dem letzteren als der Zweck seiner Existenz angesehen wird, mit dessen definitivem Verfehlen auch der Werth seiner Existenz für ihn aufhören würde. Praktisch absolut in diesem Sinne sollte für jeden Menschen nur die Totalität seines sittlichen Bewusstseins sein; alles andre, einschliesslich der sittlichen Sonderbestrebungen, hat nur ein relatives Recht und greift über das ihm logischer Weise zukommende Maass hinaus, wenn es sich praktisch verabsolutirt. Die Erfahrung zeigt aber, dass ein solches über das Ziel Hinausschiessen eine der gewöhnlichsten Erscheinungsformen des relativ Unlogischen im Geistesleben ist, also etwas, das jedem Menschen bei sich selber auch begegnen kann, und keineswegs als Abnormität im Sinne des Gattungsmässigen zu betrachten ist. Eine Neigung, die innerhalb ihrer relativen Schranken unbestreitbaren Werth hat, überhebt sich zu unbeschränkten Ansprüchen und wird so zur praktisch

absoluten Leidenschaft; ein sittliches Streben von zweifelloser ethischer Berechtigung innerhalb gewisser Grenzen bläht sich, pochend auf sein Recht, in's Maasslose auf und wird dadurch relativ unberechtigt. Es ist also das Erhabene der Leidenschaft und das Erhabene der sittlichen Gesinnung, aus denen ein seiner Natur nach unlöslicher Konflikt entspringen kann.

Die Leidenschaft ist immer einseitig, das sittliche Pathos aber wird es nur insofern, als es sich auf einseitige sittliche Triebe oder Moralprincipien stützt und die einheitliche Totalität des sittlichen Bewusstseins aus den Augen verliert. Das Erhabene der Leidenschaft ist von Natur eigensinnig, hartnäckig und verblendet, das sittliche Pathos aber wird es nur insofern, als es Pathos, oder Leidenschaft ist, und sich in den Irrthum verrannt hat, den einseitigen, beschränkten und relativen Rechtsanspruch für einen absoluten anzusehen. Die Leidenschaft kann auch ohne sittliche Rechtfertigung vor sich selbst, ja sogar unter dem Verdikt einer sittlichen Selbstverurtheilung, zum unlöslichen Konflikt führen; das sittliche Streben kann diess nur, sofern es erstens einseitig und beschränkt ist und doch praktisch absolut sein will, und zweitens von der Leidenschaft der Durchführung, d. h. dem sittlichen Pathos getragen wird. Das Erhabene der Leidenschaft ist erhabener als alles blosse Naturerhabene; das Erhabene der sittlichen Gesinnung aber ist wiederum erhabener als die aussersittliche oder unsittliche Leidenschaft. Die letztere kann tiefes Mitgefühl erregen, weil sie so menschlich ist; aber die erstere wird noch weit tieferes Mitgefühl erregen, weil sie nicht bloss menschlich, sondern auch edel ist, weil in ihr das Edelste im Menschen sich in unlösliche Konflikte verstrickt. Deshalb wird die Vorführung unlöslicher Konflikte ästhetisch höher stehn, die aus einem einseitigen sittlichen Pathos entspringen (wie z. B. in der Antigone), als diejenige solcher Konflikte, die auf sittlich indifferenten oder unsittlichen Leidenschaften beruhen; brauchbar zur Herbeiführung solcher Konflikte sind aber beide, sowohl das Erhabene der sittlichen, wie dasjenige der aussersittlichen Leidenschaft. Immer jedoch ist es ein Erhabenes, das dem unlöslichen Konflikt zu Grunde liegt, und zwar ein geistig Erhabenes, das als ein intensiv aktives: „Erhabenes der Leidenschaft“ im weiteren Sinne zu nennen ist.*)

b. Die Beziehung zwischen Untergang und Ueberhebung.

Die transcendente Lösung des auf immanentem Gebiete unlöslichen Konflikts setzt zunächst die Vernichtung der phänomenalen Existenz des Individuums oder der Individuen voraus, welche Träger jenes Erhabenen der Leidenschaft sind, auf dem der Konflikt beruht. So lange die phänomenale Existenz fortdauert, ist zwar ideell ein momentaner Auf-

*) Bei Hamlet ist es ausnahmsweise ein geistig Erhabenes ohne äussere Aktivität (nämlich die Stärke seines sich überall vordrängenden grüblerischen Verstandes), was den vor die Pflicht energischer Aktivität gestellten in einen unlösbaren Konflikt mit sich selbst und seiner Mission versetzt. Diese einzig dastehende Ausnahme stösst die Regel nicht um, weil das inwendige Grübeln ihm schon zur Leidenschaft geworden ist.

schwung des Geistes in die transcendente Sphäre möglich, derselbe endet aber stets mit schneller Rückkehr in die immanente Sphäre, welche den ihr mit tausend Banden verhafteten Geist stets wieder zu sich zurückzieht. Zu einem definitiven Aufschwung gehört vor allem, dass diese Bande durchschnitten werden; das ist aber nur durch die Vernichtung der phänomenalen Existenz, d. h. durch den Untergang des Lebens möglich. Das blosse Sterben ist aber keineswegs an sich schon die transcendente Lösung, sondern es ist nur ihre negative Vorbedingung. So wenig der Untergang von Erhabenem eine transcendente Lösung heissen kann, wenn gar kein, oder doch kein unlöslicher Konflikt da war, ebensowenig kann der Untergang des Erhabenen eine transcendente Lösung heissen, wenn er ausser aller logischen Beziehung zu dem Erhabenen der Leidenschaft und dem aus ihr folgenden unlöslichen Konflikte steht, z. B. durch einen reinen Zufall plötzlich herbeigeführt wird. Eine logische Beziehung zwischen dem Untergang und der einseitigen Ueberhebung der Leidenschaft muss aber nicht bloss für die abstrakte Reflexion vorhanden sein, wie wenn etwa das Herabfallen eines den Bösewicht erschlagenden Dachziegels als eine Strafe Gottes aufgefasst wird; denn eine solche abstrakte Reflexion wäre, ganz abgesehen von der Frage ihrer theoretischen Wahrheit, ohne ästhetische Wirkung.

Um ästhetisch wirksam zu werden, muss die logische Beziehung zwischen Untergang und Ueberhebung in sinnlich anschaulicher Gestalt vorgeführt werden; da aber beide in verschiedene Zeitpunkte fallen, so kann diess nur durch die pragmatische Verknüpfung der sinnlich anschaulichen Handlung, oder durch die ästhetische Versinnlichung des Kausalnexus geschehen. Dazu gehört wiederum eine Beschaffenheit der kausalen Gesetzmässigkeit in der Natur und im Geiste, aus welcher die Selbstzerstörung des sich überhebenden Individuums folgt, eine Gesetzmässigkeit welche bewirkt, dass jede übermässige Störung der individuellen Harmonie sich in einer Störung der universellen Harmonie reflektirt und vermittelst der letzteren aus dem Dasein ausschaltet. Das thatsächliche Vorhandensein einer solchen natürlichen kausalen Gesetzmässigkeit kann entweder als blinde Nothwendigkeit und sinnloses Fatum, oder als willkürliche providentielle Anordnung, oder als immanente logische und speciell teleologische Determination des Weltprocesses verstanden werden. Die erste Auffassung ist die wenigst günstige für die ästhetische Wirkung, weil sie die logische Bedeutung des Kausalnexus entweder leugnet (wie der Materialismus) oder aus der Pistole schiesst und zu einem unbegreiflichen Mysterium macht (wie der Fatalismus). Die zweite Auffassung ist schon günstiger, weil sie zwar dem äusseren Kausalnexus eine ideale teleologische Bedeutung sichert, aber doch auf Kosten seiner logischen Nothwendigkeit und Allgemeingültigkeit. Die dritte Auffassung ist die günstigste, weil sie sowohl die ideale logische Bedeutung des Kausalnexus als auch seine Nothwendigkeit und Allgemeingültigkeit festhält und in sich einschliesst.

Was unmittelbar sinnlich sich darstellt, kann immer nur die pragmatische Verknüpfung oder der Kausalnexus zwischen Ueberhebung

und Untergang sein; aber in der näheren Beschaffenheit dieser pragmatischen Verknüpfung kann schon ein gewisser Hinweis auf die nähere Beschaffenheit der idealen Verknüpfung liegen, auf welche derselbe vom Zuschauer bezogen werden soll. Dieser Hinweis ist es, welche die echte Schicksalstragödie, Vorsehungstragödie und Tragödie der immanenten logischen und teleologischen Weltordnung von einander unterscheiden und zu einer entsprechenden Rangordnung nach dem ästhetischen Werthe stempeln; unechte Schicksalstragödien und Vorsehungstragödien hingegen würde ich solche nennen, in denen der pragmatische Nexus nicht bloss auf einen hinter ihm liegenden idealen Nexus der betreffenden Art hindeutet, sondern Lücken aufweist, welche durch das Hineinragen des idealen Nexus gestopft werden (fatalistisches Zufallsspiel, *deus ex machina,* sei es heidnischen, sei es christlichen Gepräges). Bei der dritten Art des idealen Nexus ist eine Durchbrechung des Kausalnexus principiell ausgeschlossen, d. h. sie würde nicht nur mit den Forderungen der Aesthetik, sondern auch mit denen der immanenten logischen Weltordnung selbst in Widerspruch stehn.

Dass überhaupt die transcendente Lösung möglich bleibt, auch wenn der Kausalnexus bald auf diesen, bald auf jenen idealen Nexus als auf seinen metaphysischen Hintergrund bezogen wird, das beweist zur Genüge, wie wenig die eine oder die andre Art dieses vorausgesetzten idealen Nexus wesentliches Moment der transcendenten Lösung ist; nicht einmal die Voraussetzung eines solchen idealen Nexus hinter dem Kausalnexus ist wesentliches Moment derselben, da sie auch dann noch möglich ist, wenn gar kein idealer Nexus hinter dem kausalen mehr angenommen wird. Nur dieser kausale Nexus selbst ist schlechterdings unentbehrlich; die verschiedenen Arten des idealen Nexus hingegen kommen nur als verstärkende, begünstigende oder abschwächende Faktoren in Betracht. Aber auch der Kausalnexus zwischen Ueberhebung und Untergang ist nur unentbehrliche Bedingung für das Zustandekommen der transcendenten Lösung, nicht der wesentliche Grund der letzteren. Er allein kann es dem Träger des Konflikts, beziehungsweise dem Zuschauer ermöglichen, den Untergang als nothwendige Folge der Ueberhebung aufzufassen und dadurch die immanente Unlösbarkeit des Konflikts anzuerkennen, welche die nächste Vorbedingung des Aufschwungs zu einer transcendenten Lösung desselben ist. Wenn nur der Zuschauer diesen Zusammenhang erfasst, der Held aber noch nicht, so kommt auch das Tragische erst im Bewusstsein des Zuschauers, noch nicht in demjenigen des Helden zu Stande; ähnlich wie beim unbewusst Komischen bleibt dann die Aufforderung zur Gewinnung des Tragischen, welche in der Handlung und Situation deutlich enthalten ist, vom Träger der Handlung unbemerkt.

c. Die transcendente Lösung.

Die Anerkennung des nothwendigen Kausalzusammenhangs zwischen Ueberhebung und Untergang genügt aber für sich allein noch immer nicht, um die transcendente Lösung herbeizuführen; es gehört dazu ferner die gefühlsmässige Anerkennung, dass eine Fortsetzung des

Lebens zwecklos und werthlos sei, nachdem diesem Leben dasjenige geraubt oder zerstört ist, was ihm allein Zweck war und Werth gab; diese wird eben durch die Einsicht in die immanente Unlösbarkeit des Konflikts herbeigeführt oder doch ganz nahe gelegt, insofern durch sie das Scheitern der maassgebenden Bestrebung zu einer unabwendlichen, definitiven gestempelt, also jede Hoffnung auf Gelingen bei weiterer Fortdauer des Lebens und Strebens abgeschnitten wird. Die gefühlsmässige Anerkennung der Werthlosigkeit und Zwecklosigkeit der weiteren Lebensfortsetzung hat wiederum die Ergebung in den Untergang zur Folge, der nun als das kleinere von zwei Uebeln erscheint, gleichgültig, ob er freiwillig aufgesucht (Selbstmord), oder ob dem herankommenden auf halbem Wege entgegengegangen wird (z. B. durch Stürzen in's Schlachtgewühl), oder ob er mit geduldiger Resignation erwartet wird. In allen diesen Fällen hat der Wille sich vom Leben und Dasein abgekehrt, die anscheinend unzerreissbaren Ketten und Bande der phänomenalen Existenz zerrissen, das instinktive Haften und Hängen am Leben selbst in seiner elendsten Gestalt und die ebenso instinktive Todesfurcht abgeschüttelt, kurz die Welt (im immanenten Sinne des Worts) überwunden.

Der Konflikt und die Anerkennung seiner immanenten Unlösbarkeit reflektirt sich in das Bewusstsein seines Trägers als der tiefste Schmerz, und in dasjenige des Zuschauers als das tiefste Mitleid; letzteres ist um so tiefer, je erhabener die Leidenschaft und je höher ihre relative sittliche Berechtigung und Selbstgewissheit ist. Der Untergang dieses höchsten Erhabenen wirkt auf das Tiefste erschütternd; aber dieses Mitleid und diese Erschütterung bilden doch nur das Relief, von dem sich die weltüberwindende Willensverneinung als befreiende Erlösung von allem Leid und als unendliche Erhebung über dessen Sphäre kontrastirend abhebt. In dem Augenblick nämlich, wo die Abwendung des Willens vom Leben sich vollzieht, wird aller Inhalt des Lebens gleichgültig und so sinkt auch die Sphäre des geistigen Schmerzes im Lichte der Ewigkeit zu wesenlosem Schein herab. Denn wer mit dem Willen zum Leben überhaupt gebrochen hat, der hat auch mit derjenigen Bestrebung gebrochen, in welcher dieser sein Wille sich koncentrirte, hat ihre Eitelkeit durchschaut und würde nicht noch einmal sich auf das Leben mit solcher Leidenschaft einlassen; alle übrigen Bestrebungen im Leben sind ihm dann aber erst recht gleichgültig und eitel, wenn selbst seine Leidenschaft es ihm geworden ist. So schwebt sein Geist in voller Freiheit über dem Irdischen, dem er leiblich noch angehört; vor der Gefahr eines kleinlichen Rückfalls aber bleibt er bewahrt, indem der Untergang diese Möglichkeit abschneidet. Der Knoten wird nicht eigentlich gelöst, sondern durchhauen, oder vielmehr fortgeworfen, weil er sich als eitel und seine Lösung als werthlos herausgestellt hat; gleichwohl kann man diesen Ausgang eine Lösung nennen, weil sie von dem Leide des Konflikts so wie von der Leidenschaft, aus der er ersprungen ist, befreit und erlöst, und das von Mitleid zerrissene und durchschütterte Gemüth des Zuschauers versöhnt.

Dasjenige, was sich in der Willensverneinung über den Willen

zum Leben erhebt, ist die dem Geiste einwohnende logische Idee, welche mit der Sphäre der Wirklichkeit auch den sie erzeugenden Willen selbst als unlogisch verwirft. War nun das Erhabene der Leidenschaft und des sittlichen Pathos als der koncentrirtesten Gestalt des Willens zum Leben das höchste Erhabene in der immanenten Sphäre, so muss der Triumph der Idee über dieses Erhabene und sein Leiden eine noch darüber hinausgehende Erhabenheit vorführen, die in der Phänomenalität als solchen keinen Platz mehr hat. Diese transcendente Erhabenheit, welche zugleich den denkbar höchsten Gipfel des Erhabenen vorführt, haftet nun eben an der transcendenten Lösung des Konflikts, die zugleich das Herbste und Strengste ist, was der Seele zugemuthet werden kann. Indem sie aber die Welt überwindet, erlöst sie nicht nur von diesem oder jenen Uebel, und befreit sie nicht nur von dieser oder jener Leidenschaft oder Willensverirrung, sondern erlöst von dem Uebel schlechthin und befreit oder reinigt die Seele von den Leidenschaften überhaupt. Die transcendente Lösung des Konflikts ist also nicht bloss die höchste Gestalt des Erhabenen und herb Strengen, sondern auch die gründlichste, tiefste, versöhnendste und befreiendste Lösung des Konflikts, d. h. die höchste und tiefste unter den einfachen (nicht kombinirten) Modifikationen des Schönen.

d. Der mikrokosmische Charakter des Tragischen.

Eine Modifikation des Schönen kann das Tragische nur unter der Bedingung sein, dass es mikrokosmisch, d. h. Abbild, Vorbild, Prototyp oder Anticipation des Makrokosmos und seines Processes ist. Wie jeder reine Rationalismus, der ein Unlogisches im Weltwesen leugnet, konsequenter Weise auch den mikrokosmischen Charakter des Komischen leugnen muss, so muss jeder eudämonologische Optimismus, der den Willen zum Leben für ewig bejaht, folgerichtig den mikrokosmischen Charakter des Tragischen leugnen. Der rationalistische Optimismus oder optimistische Rationalismus hätte also strenggenommen sowohl das Komische wie das Tragische als ästhetische Verirrungen aus dem Reiche des Schönen hinausweisen müssen, es sei denn, dass er den mikrokosmischen Charakter als wesentliche Bedingung des Schönen leugnen wollte. Obwohl diese Alternative bisher noch nicht deutlich und präcis aufgestellt war, so hatte man doch schon eine gefühlsmässige Ahnung von derselben; daher finden sich einerseits in den ästhetischen Erörterungen über das Komische und Tragische so viele unvermerkte Verstösse gegen den reinen Rationalismus und eudämonologischen Optimismus ihrer Verfasser, und kommen andrerseits in denselben die principiellen Kernpunkte, nämlich die logische Selbst-*reductio ad absurdum* und die Weltüberwindung durch Willensverneinung so wenig zur Geltung, werden vielmehr meistens durch Hervorkehrung nebensächlicher und unwesentlicher Merkmale überwuchert oder verdrängt.

Den mikrokosmischen Charakter des Tragischen offen anerkennen kann nur eine Philosophie, welche die universelle Willensverneinung als den Endzweck des makrokosmischen Processes proklamirt. Nur wenn es die blinde Leidenschaft des Wollenwollens ist, welche den

Weltwillen und mit ihm die Idee in den Strudel des Processes hinabreisst, und der letzte und endgültige Triumph der Idee darin besteht, ihn von dieser Leidenschaft zu befreien und von deren Qual zu erlösen, nur dann ist das Tragische eine mikrokosmische Widerspiegelung des makrokosmischen Processes. Nur wenn die transcendente Lösung mikrokosmischer ist als die immanente, nur dann kann sie ihr auch ästhetisch überlegen sein; andernfalls muss das Rührende ästhetisch höher gestellt werden als das Tragische. Denn im tragischen Einzelfall als solchen betrachtet wird durch die Willensverneinung offenbar das Kind mit dem Bade ausgeschüttet; der Held sagt gleichsam: wenn ich nicht meinen Willen kriege, dann spiele ich lieber gleich nicht mehr mit. Das ist psychologisch richtig und ethisch entschuldbar, sofern es unbedingt über seine Kräfte geht, sich innerhalb der Phänomenalität in dem Sinne zu ändern, dass er die Leidenschaft abstreift oder in ihre berechtigten Schranken zurückführt; aber es ist doch sonnenklar, dass der sittlichen Weltordnung besser Genüge geschähe und das handelnde Individuum höher zu stellen wäre, wenn es sich soweit von der Leidenschaft oder einseitig übertriebenen sittlichen Bestrebung zu befreien verstände, dass es den Konflikt auf immanentem Wege löste und seine Kräfte auch ferner dem Process nutzbar und dienstbar machte, wie es im Rührenden geschieht. Nur dadurch kann die transcendente Lösung der immanenten ästhetisch überlegen werden, dass das untergehende Individuum, obwohl es Unrecht thut, sich dem Process freiwillig zu entziehen, damit, dass es dieser unsittlichen Nothwendigkeit seiner Natur folgt, doch zugleich prophetisch über die Relativität alles Sittlichen hinausweist auf ein transcendentes Uebersittliches, dem alle Sittlichkeit zustrebt, und in dem sie ihren alleinigen Zweck und metaphysischen Grund hat.

Während aus rein immanentem Gesichtspunkt bei einer Ausschaltung von unzulänglich angepassten Individuen bloss Raum für besser angepasste und deren Theilnahme am Process geschafft wird, ist aus eben diesem Gesichtspunkt an der rührenden Lösung das Musterbild einer positiven Förderung des Processes durch zweckmässige Kompromisse gegeben, also etwas viel Höheres und Werthvolleres. Aus transcendentem Gesichtspunkt dagegen kehrt sich dieses Schätzungsverhältniss um: hier speist uns das Rührende mit einer vorläufigen Lösung ab, von der jeder weiss, dass sie immer neue Konflikte übrig lässt, mit einem Palliativmittel, das den Schaden eines Unlogischen wohl lindert aber nicht heilt; das Tragische allein bringt die definitive Lösung, die wirklich und ganz Erlösung, zunächst freilich nur für das vom Konflikt gemarterte Individuum, sodann aber auch Prototyp der makrokosmischen Erlösung ist. Vom transcendenten Gesichtspunkt aufgefasst giebt der tragische Einzelfall zunächst die trostreiche Gewissheit, dass in der zum bewussten Geiste entfalteten Idee die Fähigkeit wohnt, den Willen zur Selbstverneinung umzustimmen, und damit weiterhin die beruhigende und erhebende Zuversicht, dass eben dasjenige, was hier im Einzelfalle möglich ist, dereinst, wenn die Zeit erfüllet ist, wohl auch am Universum möglich sein dürfte. Damit erschliesst das Tragische dem Geiste seine wahre Heimath und die Aus-

sicht auf einen stillen Hafen hinter der sturmbewegten See des Lebens, und lässt den Zuschauer mit dem gehobenen Bewusstsein zu seinen irdischen Pflichten und Plagen zurückkehren, dass diese für ihn als Geist doch nur ein Durchgangspunkt, eine Art Purgatorium oder Kathartikon sind, und dass er alle ihre Konflikte als bloss phänomenale behandeln und ihr Sein als ein zuletzt in Nichtsein sich auflösendes betrachten darf. Liegt auch die reale Erlösung vom Uebel und die reale Befreiung oder Katharsis vom unlogischen Wollen erst jenseits der Vernichtung der phänomenalen Existenz, so giebt doch dieses Bewusstsein eine gewisse ideale Anticipation derselben, d. h. eine ideale Erlösung und Befreiung oder Katharsis, ähnlich wie vom religiösen Bewusstsein der Buddhisten und Christen das reale Nirwana und Gottesreich als ideales Nirwana und Gottesreich schon hinieden vorgeschmeckt wird.

e. Das Tragische und das Sittliche.

Der tragische Einzelfall ist also nur insofern tragisch erhebend, erlösend, kathartisch und der rührenden Lösung ästhetisch überlegen, als er mikrokosmisch ist; sieht man hingegen von seiner mikrokosmischen Bedeutung ab und nimmt ihn als das, was er an und für sich ist, als Einzelfall, so steht er hinter der rührenden Lösung zurück. In dem Tragischen liegt so zu sagen etwas Voreiliges, Ueberstürztes, wenn man mit immanentem Maasse misst; was für die Totalität am Ende des makrokosmischen Processes das Beste ist, wird es eben darum für ein partielles Individuum in seiner Mitte noch nicht sein können. Die erhabenen Kräfte, welche im tragischen Untergang sich aus dem Process des Makrokosmos ausschalten oder ausschalten lassen, sind nun für den teleologischen Fortgang des Processes nicht mehr verfügbar und hätten doch unter andern Umständen der weiteren und immer vollständigeren Realisation der Idee noch gute Dienste leisten können. Deshalb ist es im Interesse der Idee immerhin bedauerlich, wenn diese erhabenen Kräfte sich in unlösbare Konflikte verstricken, durch welche sie ausgeschaltet werden. Man muss sich damit trösten, dass die Herbeiführung der anderen Umstände, unter welchen der unlösbare Konflikt hätte vermieden werden können, eben nicht im Machtbereich der Individuen lag, weil sie in ihrem Charakter schon ihr Schicksal mitbekommen hatten und auf Grund dieses angeborenen Charakters nicht im Stande waren, denselben so weit als nöthig umzuändern. Wäre dem nicht so, so wäre der tragische Ausgang ein ästhetischer Fehler; ist dem aber so, dann liegt es auf der Hand, dass von einer Schuld im Sinne der gewöhnlichen Moral nicht die Rede sein kann.

Die tragische Ueberhebung, welche den Knoten schürzt, muss zwar bei voller intellektueller und sittlicher Zurechnungsfähigkeit eintreten, sonst hört sie auf, ein mikrokosmisches Bild normaler Motivationsprocesse zu bieten; sie muss auch dem Individuum als solchen zur Last fallen und als dessen eigene That seiner Verantwortlichkeit zugeschoben werden, weil sonst das Gegenspiel gar nicht normal auf dieselbe reagiren könnte, sondern gleich mit schonender

Unschädlichmachung des Störenfrieds anfangen müsste; sie braucht aber gar kein sittliches Unrecht zu sein, sondern kann eine sittlich indifferente Ueberhebung, Einseitigkeit, Maasslosigkeit, Verkehrtheit sein, und wenn sie doch von dem Helden selbst oder von dessen Gegnern als moralische Verschuldung aufgefasst wird, so liegt darin ein Irrthum, insofern dasjenige nicht mehr Schuld im ethischen Sinne des Worts heissen kann, dessen Vermeidung ausser dem Machtbereich des gegebenen Charakters lag. Der tragische Konflikt ist als ein von Haus aus unversöhnlicher der moralischen Sphäre entrückt, welche eben für jede Schuld eine Sühne, für jeden Konflikt einen Ausweg kennt und fordert. Moralisch ist es, dass der Sünder reuig in sich geht, seine Gesinnung umwandelt, seine Schuld sühnt und als Wiedergeborener ein neues sittliches Leben beginnt; das ist aber nicht tragisch sondern rührend. Tragisch ist es, dass der Held die etwa gebotene Gelegenheit zur Fortsetzung des Lebens von der Hand weist und entweder in trotziger Halsstarrigkeit untergeht, oder aber, wenn er seine Gesinnung umwandelt, diess nicht im Sinne der Besserung, sondern der Willensverneinung und Weltüberwindung thut.

Der tragische Held kann gar nicht bereuen; wenn er das könnte, so wäre er kein tragischer Held und nur aus Versehen in dessen Maske hineingerathen. Das Bereuen setzt voraus, dass der Held, noch einmal vor seine Entscheidung gestellt, sich anders entscheiden würde als das erste Mal und damit den Konflikt vermeiden würde. Der wahrhaft tragische Held weiss aber ganz genau, dass er das zweite Mal sich grade so entscheiden müsste wie das erste Mal; die wirkliche Alternative liegt für ihn nicht in dem so oder anders Wollen, falls er überhaupt will, sondern in dem Wollen oder nicht mehr Wollen, in der Bejahung oder Verneinung des Willens zum Leben. Mit der ersteren Seite der Alternative bliebe er in der immanenten Sphäre der Sittlichkeit, träte aber ebenso wie das erste Mal auf die negative, unsittliche Seite innerhalb derselben; mit der andern Seite der Alternative lässt er mit der Sphäre der Immanenz auch diejenige der Sittlichkeit unter sich und hat mit der Welt auch deren relative moralische Maassstäbe überwunden.

Hieraus folgt nun durchaus nicht, dass dem Helden und seinen Gegnern der Konflikt bis zum tragischen Umschlag nicht in sittlicher Beleuchtung erscheinen könne; aber es folgt daraus, dass dieser Reflex der tragischen Handlung im sittlichen Bewusstsein der Betheiligten niemals das Wesen der tragischen Handlung ausmachen kann, sondern nur eine accessorische Begleiterscheinung darstellt, welche für die ästhetische Auffassung *nicht* nach ihrer *moralischen* Bedeutung, sondern *nur* nach ihrem *pragmatischen* Einfluss, d. h. ihrer motivatorischen Rückwirkung auf den Kausalnexus der Handlung in Betracht kommt. Wenn die Ueberhebung sittlich indifferent war, so braucht sie auch den Betheiligten nicht in moralischem Lichte zu erscheinen, kann es aber trotzdem in Folge von thatsächlichen, praktisch nahe liegenden Irrthümern, oder in Folge beschränkter und irrthümlicher moralischer Ansichten; dieser unwahre, sachlich unbegründete, moralische Reflex kann dann ebensogut motivatorische Rückwirkung auf die tra-

gische Handlung haben wie in andern Fällen ein dem Sachverhalt entsprechender. Wenn die Ueberhebung zunächst sittlich indifferent war, aber unsittliche Nebenwirkungen nach sich zog, so kann die Reflexion auf die letzteren in den Betheiligten hervortreten oder auch nicht, ohne dass diess für die tragische Entwickelung von Erheblichkeit wäre. Wenn die Ueberhebung von vornherein eine eklatante Verletzung sittlicher Pflichten enthält, so kommt es ganz auf den Bildungsgrad, den Charakter und die Ansichten der Betheiligten an, ob die Reflexion auf diese sittliche Negativität eine besondere Rolle spielt, oder gegen die sonstigen instinktiven Reaktionen der natürlichen Triebe und Leidenschaften praktisch bedeutungslos bleibt. Die tragische Wirkung kann in allen diesen Fällen gleich grossartig sein.

Wenn eine lebhafte moralische Selbstschau im Helden zu Stande kommt, so kann dieselbe den Eintritt der Gesinnungsumwandlung befördern und beschleunigen, insofern er seinen Willen zum Leben, der nicht umhin kann, sich mit Schuld zu belasten, desto eher verabscheuen lernt; aber wenn die tragische Erhebung eintritt, so ist sie doch auch in diesem Falle zugleich Erhebung in eine übersittliche, der Relativität des Rechts und Unrechts entrückte Sphäre, und der Abscheu gegen die unsittliche Beschaffenheit des eignen Willens hat dann doch nur als Mittel zu diesem übersittlichen Zweck gedient. Die tragische Erhebung kann stattfinden, während ihr Träger in recht beschränkten sittlichen Anschauungen befangen ist, wenn er z. B. im Glauben an ein blindes Fatum alle sittliche Verantwortlichkeit in Bausch und Bogen als eine Chimäre verwirft, oder aber die natürlichen Konsequenzen seiner Ueberhebung als eine ihm speciell von der Vorsehung zugetheilte Strafe auffasst; ja sogar solche einseitige und relativ unberechtigte Ansichten können von den Zuschauern je nach ihrem Bildungsgrad und ihrer Weltanschauung getheilt werden. Diese Einkleidungen des Tragischen in das kulturgeschichtliche Kostüm bestimmter theoretischer Ansichten können durch ihre psychologische Rückwirkung auf die tragische Erhebung theils günstig (z. B. durch Beförderung der Resignation, Ergebenheit und Weltverachtung), theils ungünstig (durch Verhüllung des wesentlichen Kerns in eine unwesentliche Schale) influiren, und es ist Sache des Dichters, sie nur in solchen Fällen zur Anwendung kommen zu lassen, wo ihr günstiger Einfluss ganz entschieden überwiegt.

Leider sind aber auch auf diese unwesentlichen gelegentlichen Einkleidungen irrthümliche Theorien des Tragischen gebaut worden, auf die fatalistische Verhüllung die Schicksalstragik, und auf die providentielle Verknüpfung von Schuld und Strafe die moralisirende Theorie des Tragischen. Die fatalistische Auffassung übersieht, dass das Fatum nur vermittelst des Charakters und der aus ihr folgenden Motivation zu wirken vermag; die moralisirende Auffassung übersieht, dass die providentielle teleologische Weltordnung sich nur durch die gesetzmässige Nothwendigkeit des Kausalnexus zu realisiren vermag. Beide überspringen das Nächstliegende und projiciren etwas aus sich hinaus, was doch nur in ihnen selbst liegt. Die moralisirende Auffassung ist aber insofern irriger, weil sie den Gesichtskreis principiell

auf die Relativität der immanenten Sphäre beschränkt, also das Tragische nur im Widerspruch mit ihren Aufstellungen und unter unbewusster Verleugnung derselben zu Stande kommen lässt. So objektiv unwahr die Auffassung der tragischen Ueberhebung als einer moralischen Verschuldung, so objektiv unwahr ist die Auffassung des tragischen Unterganges als einer sittlichen Strafe für diese Schuld; wohl aber kann diese Auffassung trotz ihrer objektiven Unwahrheit subjektiv wahr sein im tragischen Helden nach Maassgabe seiner nationalen, kulturgeschichtlichen und individuellen Weltanschauung; es gehört aber dazu vor allem, dass ihm seine Schuld als Todsünde erscheint, weil nur für eine Todsünde der Tod als gerechte Strafe gelten kann.

Das Tragische wie das Komische überschreiten in ihrer mikrokosmischen Bedeutung die Sphäre der Immanenz, und sind insofern beide übersittlich; sie können diese übersittliche Bedeutung ebensowohl im Durchgang durch die sittliche Sphäre und in der Auflösung des Sittlichen bekunden wie unter Beiseitelassung oder Ueberspringung derselben durch Auflösung des aussersittlichen und untersittlichen Natürlichen. Wenn das Komische und das Tragische innerhalb der sittlichen Sphäre zugleich eine positiv sittliche Bedeutung zu gewinnen scheinen, so ist es entweder durch eine objektiv unwahre Widerspiegelung im Bewusstsein der Betheiligten, oder durch dasjenige an ihnen, was eben nicht sie selbst sind, d. h. was noch nicht oder nicht mehr komisch oder tragisch an ihnen ist, was also ausserhalb ihres specifischen Wesens liegt und nur dadurch mit ihnen verkoppelt ist, dass die relativ beschränkten Einzelfälle eben doch nicht universell komisch oder universell tragisch sein können, sondern in Folge ihrer Nichtabsolutheit einen unaufgelösten Rest positiver Idee in der Sphäre der Immanenz stehen lassen. Wir haben diesen Rest beim Komischen das ausserkomische Komplement genannt und werden ihn demgemäss beim Tragischen als das aussertragische Komplement bezeichnen dürfen.

f. Das aussertragische Komplement.

In dem aussertragischen Komplement läuft für einen Theil des Konflikts eine immanente Lösung neben der transcendenten her, welche ohne die transcendente Lösung aus dem immanent unlösbaren Konflikt nicht entspringen könnte, durch dieselbe aber möglich wird. In dieser Hinsicht kennzeichnet sich das aussertragische Komplement als zur Sphäre des Rührenden gehörig. Insofern aber ein positiver Rest der Idee in ihm bestehen bleibt, sei es als ein in der Erscheinungswelt schon verwirklichter oder durch den tragischen Untergang der Helden zu verwirklichender, insofern bietet das aussertragische Komplement den Raum für die Entfaltung und Verwirklichung der immanenten, teleologischen, beziehungsweise sittlichen Weltordnung, welchen die transcendente übersittliche Lösung der tragischen Willensverneinung versagt.

Wie in einer rührenden Handlung tragische Episoden, so können auch in einer tragischen Handlung rührende Episoden vorkommen; sofern dieselben aber Episoden im eigentlichen Sinne des Worts sind, gehören sie, gleichviel ob sie an Hauptfiguren oder an Nebenfiguren

sich abspielen, noch nicht zum aussertragischen Komplement des Tragischen. Denn das Komplement ist etwas, was nicht fehlen darf, ohne die Vollständigkeit der tragischen Handlung zu beeinträchtigen; die Episode im eigentlichen Sinne des Worts ist aber etwas, was auch fehlen kann, ohne die Vollständigkeit der Handlung zu beeinträchtigen. Anders wenn die rührenden Zwischenlösungen Stationen oder vorläufige Haltepunkte in der gradlinigen Entwickelung der tragischen Handlung sind; denn dann können sie schon nicht mehr fehlen, ohne die Vollständigkeit derselben zu beeinträchtigen. Sie sind dann allerdings ein wesentliches Zubehör derjenigen Handlung, welche zum Tragischen führt, aber doch noch nicht Zubehör des tragischen Ausgangs. Je näher aber die rührende Partiallösung der tragischen Katastrophe rückt, desto mehr wird sie einem Komplement des Tragischen als solchen ähnlich, am meisten von da an, wo der tragische Untergang des Helden ihm selbst und den Andern gewiss ist, also von ihm innerlich als ein bereits eingetretenes Faktum escomptirt wird.

Die Sicherheit des tragischen Unterganges als einer unabwendlichen Thatsache, mit welcher der Held sich innerlich bereits abgefunden hat, schliesst in diesem Falle jeden Gedanken daran aus, die immanente Partiallösung oder Nebenlösung an Stelle der tragischen Hauptlösung setzen zu wollen. Der Held weiss, dass seine Uhr abgelaufen und die Zeit seines Wirkens unwiederbringlich dahin ist, und er will es auch gar nicht mehr anders, weil er eingesehen hat, wie eitel und nichtig sein Wollen sammt der Erhabenheit seiner Leidenschaft war; wohl aber will er vor seinem Rücktritt von der Bühne des Lebens noch die Gelegenheit benutzen, manches für die Zurückbleibenden zu ordnen. Durch die weltüberwindende Willensverneinung ist ihm nämlich die Binde von den Augen genommen, mit welcher die Leidenschaft, die Maasslosigkeit, Einseitigkeit und Parteilichkeit des Strebens seinen Blick getrübt hatte; im Angesichte der Ewigkeit sieht er auf einmal die Personen, Sachen und Verhältnisse frei von der früheren Befangenheit und Verblendung, und erkennt plötzlich, wie irrig er den seine Leidenschaft Schürenden und seiner Verblendung Schmeichelnden vertraute, wie Unrecht er manchen andern von ihm Verkannten gethan u. s. w. So sind die Bedingungen für das Hervortreten der weicheren und milderen Gemüthsstimmungen gegeben, die vorher durch die Hartnäckigkeit des einseitigen Strebens unterdrückt waren, und damit die günstigste Gelegenheit zum Durchbruch des Rührenden.

Diess ist der Grund, warum grade die allertiefsten Rührungseffekte nicht in Schauspielen sondern in Tragödien in der Zwischenzeit zwischen der inneren und äusseren Katastrophe zu finden sind. Sie dürfen aber nur nebensächliche Punkte, nicht den Kernpunkt des Konflikts betreffen, weil sonst ja der wirklich eintretende Untergang überflüssig wäre und der so geläuterte Held durch nichts mehr am Weiterleben und Weiterwirken gehindert würde; die Unlösbarkeit des Hauptkonflikts muss ihrer ungeachtet bestehen bleiben, wenn das Tragische als solches nicht zu einem unmotivirt Einsetzenden werden soll. Nur die rührende Handlung hat das Recht, eine solche Schein-

Tragik oder Pseudo-Tragik zu verwerthen, insofern der falsche Schein eines unlösbaren Konflikts und seiner unvermeidlichen transcendenten Lösung vorgespiegelt und zum Mittel für den Triumph der versöhnlichen Gemüthsstimmung benutzt wird; dann waren aber die Charaktere von Anfang nicht tragisch und bedurften nur einer starken Aufrüttelung, um sich zum Kompromiss einer immanenten Lösung zu bequemen. Der wahrhaft tragische Charakter weiss, dass er dazu unfähig und verdorben ist, noch einmal von vorn anzufangen und sich besser in's Leben zu schicken; er verschmäht nach der inneren Katastrophe die Hand zur Rettung vor der äusseren, selbst wenn sie sich ihm bietet, denn er würde bei Fortsetzung des Lebens doch nur der Hässlichkeit des Traurigen verfallen können.

Das Rührende des Rückblicks auf das Leben vor dem Austritt aus demselben steht zwar dem aussertragischen Komplement schon ganz nahe, fällt aber erst dann mit demselben zusammen, wenn der Rückblick sich zu einem Vorausblick auf die Zukunft der Zurückbleibenden erweitert und die Rückwirkung des eigenen Untergangs auf die friedliche Lösung der unter denselben noch schwebenden Konflikte mit in Betracht zieht. Denn diese Rückwirkung der tragischen Handlung auf die überlebenden Nebenpersonen und auf die von denselben repräsentirte neue Generation stellt den positiven Rest der immanenten Idee dar, welcher von der transcendenten Lösung dieses tragischen Einzelfalls noch unzerstört belassen ist. Wie aber die tragische Wirkung auf den Zuschauer nicht unbedingt von dem Zustandekommen der tragischen Erhebung im Bewusstsein des Helden abhängt, so kann auch die Auffassung und Wirkung des aussertragischen Komplements im Zuschauer ebensowohl dann zu Stande kommen, wenn das Bewusstsein des Helden sich nicht um dasselbe kümmert. Es genügt, wenn der Gang der Handlung derart ist, dass dieser unaufgelöste Rest der Idee für die Auffassung des Zuschauers deutlich hervorspringt. In diesem Falle ist die Wirkung nicht unmittelbar rührend, weil der Gefühls- und Bewusstseinsreflex in den Betheiligten fehlt, steht aber doch dem Rührenden sehr nahe; denn wenn der Blick des Zuschauers sich von dem untergehenden Helden auf die Perspektive der triumphirenden immanenten Idee richtet, so empfindet er über diese komplementäre immanente Lösung eine Befriedigung, welche sich von der am Rührenden nur durch die mehr gedankliche Beschaffenheit ihrer Erregungsursache unterscheidet.

Die Idee, welche im Tragischen als solchen triumphirte, war, wie gezeigt, die negative transcendente Idee der weltüberwindenden Willensverneinung, das Logische als das den antilogischen Willen negirende Moment; die Idee, welche im aussertragischen Komplement triumphirt, ist der positive Rest der immanenten Weltidee, der von dem tragischen Einzelfall wegen seiner mangelnden Universalität unaufgelöst stehen gelassen werden musste. Die Willensverneinung in der tragischen Erhebung ist nur eine individuelle, und trifft deshalb nur den Individualwillen des Helden; gehen die Gegner ebenfalls tragisch zu Grunde, so ist doch in ihnen die Willensverneinung ebenfalls nur individuell. Die ideale Berechtigung dieser transcendenten

Lösung lag, wie wir sahen, nicht in dem Einzelfall als solchen, sondern nur in seiner mikrokosmischen Bedeutung; damit ist aber schon zugestanden, dass für den Einzelfall auch dem positiven Rest der immanenten Idee sein Recht nicht abgesprochen oder verkümmert werden darf. Der Weltprocess ist mit diesem Einzelfall nicht abgeschlossen, sondern geht weiter. Der Einzelfall verlief nur darum tragisch, weil den verschiedenen Momenten der Idee nicht von vornherein ihr relatives Recht eingeräumt war. Es kommt also nur darauf an, die hier begangenen Fehler künftig zu vermeiden, damit in Zukunft die Wiederkehr dieses unlösbaren Konflikts vermieden werde.

Aus allen Ruinen erblüht früher oder später neues Leben; auf den Trümmern einer in sich zerrütteten Zeit schimmert auch schon das Morgenroth friedlicherer Perioden, und aus den Kämpfen einer sich in Hass und Zwietracht verzehrenden Generation erwächst ein neues Geschlecht, das mildere Sitten annimmt. Wenn in einer Kulturperiode ein Held sich zum Träger einer neuen Idee gemacht hat, und an der einseitigen Vertretung derselben in einer noch unfreien Zeit tragisch gescheitert ist, so dürfen wir sicher sein, dass es einer reiferen Zeit erst recht nicht an Helden fehlen wird, welche für die Verwirklichung dieser Idee zu rechter Zeit Sorge tragen. Vielleicht ist es auch die Nachwirkung des untergehenden Helden, vielleicht sogar die Thatsache seines Opfertodes für die Idee, welche die Verwirklichung derselben in der Welt beschleunigt oder herbeiführen hilft. Und wenn die Idee sich in einseitige Momente zerlegt, diese an die verschiedenen Träger der Handlung vertheilt, und die letzteren im Kampfe um die von ihnen vertretenen Momente der Idee an einander tragisch hat zerschellen lassen, so mag wohl die ästhetische Anschauung vorahnend die Synthese dieser einseitigen Momente der Idee bilden und auf deren Verwirklichung in einer künftigen reiferen Kulturperiode hoffen, wenn auch von der Verwirklichung dieser Synthese in der vorgeführten Handlung noch nichts zu sehen ist. Sie wird so den späteren Sieg der vollen und ganzen Idee vorahnend geniessen, wie er ihr durch das negative Ergebniss der Vertretung ihrer einseitigen Momente nahe gelegt ist, und wird über diesen negativ erhärteten aber positiv vorausgeschauten Sieg der immanenten sittlichen Weltordnung eine erhabene und feierliche Rührung empfinden.

Diess alles aber betrifft nur das aussertragische Komplement, und darf nicht mit der Wirkung des Tragischen selbst vermengt oder verwechselt werden; das erstere gehört der immanenten, die letztere der transcendenten Lösung an. Nur innerhalb der ersteren kann die immanente logische und teleologische Weltordnung sich als sittliche Weltordnung darstellen; die letztere liegt über alle sittliche Weltordnung hinaus, und widerspricht ihr direkt, indem sie auf jede relative Unberechtigtheit des Strebens der verschiedensten Art und des verschiedensten Grades in ganz gleicher Weise mit Vernichtung der individuellen Existenz reagirt. Es ist grundverkehrt, das Tragische in dem aussertragischen Komplement zu suchen und aus dessen Bestimmungen erklären zu wollen; hierzu kommt aber die Aesthetik sehr leicht, wenn sie die mikrokosmische Bedeutung der transcendenten

Lösung verkennt. Alle Bestimmungen, welche an dem aussertragischen Komplement aufgezeigt sind, können auch in einer rührenden Handlung vorkommen, ohne dass tragische Bestandtheile in derselben zu finden wären;*) daraus folgt schon, dass dieselben nicht Bestimmungen des Tragischen sein können. Alle Versuche, in den Tragödien grosser Dichter den Triumph der immanenten sittlichen Weltordnung aufzeigen zu wollen, beziehen sich lediglich auf das aussertragische Komplement an denselben, nicht auf das Tragische selbst und sind deshalb ohne alle Beweiskraft für das Verhältniss des Tragischen selbst zur sittlichen Weltordnung.

Hier tritt nun aber die Frage an uns heran, ob denn nicht das aussertragische Komplement, mindestens bei der höchsten Entfaltung seiner idealen Bedeutung, ästhetisch höher gestellt werden müsse als das Tragische, zu dem es als immanente Ergänzung hinzutritt. Wenn diese Frage bejaht werden müsste, so würde entweder daraus folgen, dass das Rührende überhaupt ästhetisch höher stehe als das Tragische, oder dass doch höchstens dem mit dem Tragischen verbundenen Rührenden ein grösserer ästhetischer Werth beizumessen sei als dem mit dem Tragischen nicht verbundenen Rührenden. Diese Ansicht wäre unbestreitbar richtig, wenn das Tragische nicht mikrokosmischer wäre als das Rührende, wenn nicht alle Perspektiven auf bessere friedlichere Zeiten, auf jüngere maassvollere Geschlechter und auf Kulturfortschritt eine schwere Täuschung vorspiegelten, sofern sie den Irrthum in sich schliessen, als ob mit der Komplikation des geistigen Lebens nicht immer neue Gelegenheiten zu unlösbaren Konflikten auftauchten. Die zunehmende Kraftlosigkeit und Mattigkeit entarteter Zeiten könnte höchstens dahin führen, das Traurige auf Kosten des Tragischen zu vermehren, worin wahrlich kein ästhetischer Gewinn zu finden wäre; eine alles nivellirende Civilisation könnte auch vielleicht die Konflikte abstumpfen, aber doch nur auf Kosten aller Poesie und Lebensschönheit überhaupt. Aus solcher zeitweiligen Erschlaffung und Versumpfung rafft die Menschheit sich immer zu neuen Kraftäusserungen auf, und damit stellen sich auch stets von Neuem die tragischen Konflikte ein.

Eine durch Theorien nicht befangene ästhetische Auffassung nimmt das Resultat dieser Erwägung praktisch vorweg, indem sie dessen gefühlsmässig sicher ist, dass alle vorläufig tröstenden Perspektiven des aussertragischen Komplements früher oder später doch auch der souveränen Macht des Tragischen verfallen, wie die Welt als Ganzes ihr verfallen ist. Deshalb ist das Hervorheben solcher tröstlichen Perspektiven nicht eine Verstärkung, sondern eine Abschwächung der tragischen Wirkung. Entweder lässt der Zuschauer sich von diesen Perspektiven wirklich trösten und erbauen, dann geschieht es auf Kosten der Reinheit der tragischen Wirkung; oder er hält die tragische Stimmung und das Gefühl der allumfassenden Macht des Tragischen

*) Auch der Tod einzelner Personen braucht durchaus nicht tragisch zu sein; er kann bei Nebenpersonen gleichgültiges Mittel der fortschreitenden Handlung sein und bei Hauptpersonen einfach rührend oder auch traurig oder wehmüthig wirken.

auch gegenüber diesen vorläufigen Tröstungen fest, dann wirken dieselben mindestens wie ein zwischen die Beine geworfener Knüppel, über den man sich mühen muss ohne Stolpern hinwegzukommen. Soll der tragische Einzelfall die höchstmögliche tragische Wirkung erzielen, so muss man sich ungestört der ungetrübten mikrokosmischen Bedeutung desselben hingeben können, darf also nicht von der errungenen Erhebung über die Welt durch solche Perspektiven wiederum in die Welt und ihren immanenten Interessenkreis zurückgezerrt werden, um mit erneuerter Anstrengung auch diese zu überwinden.

Die rührenden Wirkungen, welche zwischen die innere und äussere Katastrophe eingeschaltet werden, gehören noch in die letzte Abrechnung des Helden mit der Welt, bevor er sie thatsächlich verlässt; sie werden also nicht von diesem Urtheil betroffen, weil die tragische Stimmung sich mit ihnen durch vollständige Ablösung vom Weltlichen und Irdischen reinigt und läutert. Wohl aber sind alle Perspektiven auf immanente Versöhnung, Lösung und Besserung eine Störung der tragischen Wirkung, welche nach der äusseren Katastrophe noch hinzukommen; für Leute, denen die tragische Wirkung überhaupt unbequem ist, mögen sie ja als ein Erleichterungsmittel ihrer Abschüttelung willkommen sein, — nur thäten solche Leute besser, die tragischen Wirkungen von vornherein zu vermeiden. Das vollkommenste tragische Sujet wäre demnach ein solches, in welchem das aussertragische Komplement zu Null zusammenschrumpft und am Schluss das Tragische als allein Herrschendes bestehen lässt. Wegen der Beschränktheit und Relativität aller Einzelfälle sind aber solche Sujets nicht zu finden, und man kann nur sagen, dass ein Sujet *ceteris paribus* um so besser sein wird, je mehr das aussertragische Komplement in den Hintergrund tritt. Es liegt einmal in der Natur der Sache, dass man sich mit dieser Trübung aller mikrokosmischen Tragik abfinden muss. Das einzige Mittel, um ohne Verminderung der ästhetischen Gesammtwirkung die einander direkt widersprechende immanente und transcendente Lösung bis zu einem gewissen Grade vereinbar zu machen, liegt in dem Bindemittel des Humoristischen, das beiden die Hand reicht und beide zu sich emporhebt.*)

Was die verschiedenen Künste anbetrifft, so ist das Tragische ebensowenig auf die Tragödie beschränkt, wie das Komische auf die Komödie. Es giebt ebensogut tragische Epopöen, Romane, Novellen, Balladen und lyrische Gedichte, wie es tragische Dramen giebt; bei der Epik wird diess keinem Zweifel unterliegen, bei der Lyrik liegt die Schwierigkeit in einer hinreichend verständlichen Exposition der tragischen Handlung, welche aber selbst im einzelnen Liede nicht unüberwindlich ist, geschweige denn in einem zusammenhängenden Liederkreis. Grösser als beim lyrischen Gedicht ist dieselbe Schwierigkeit in der bildenden Kunst, wo es kaum gelingen dürfte, dieselbe

*) Vgl. zu diesem Abschnitt meine Abhandlung „Das Wesen des Tragischen“. Dieselbe erschien zuerst Anfang 1869 in Cotta's deutscher Vierteljahrsschrift und sodann im Separatabdruck u. d. T. „Aphorismen über das Drama“; i. J. 1876 wurde sie in die „Gesammelten Studien und Aufsätze“ Abtheilung B Nr. II aufgenommen.

vollständig zu überwinden, wenn nicht die Bekanntschaft mit dem Sujet und seiner tragischen Handlung im Zuschauer als eine im Bildungskreis der Nation belegene vorausgesetzt werden kann, d. h. das Bild als Illustration eines bekannten tragischen Sujets selbst als tragisch empfunden wird.

Die Musik kann weder selbst die eine tragische Handlung darstellen, noch, wie die Malerei oder Skulptur, die Darstellung einer Katastrophe auf eine bekannte tragische Handlung beziehen lassen; sie kann nur Stimmungen und Gefühle darstellen, wie sie durch den Eindruck einer tragischen Handlung hervorgerufen werden: sowohl das tiefste Leid und die grösste Erschütterung als auch die höchste Erhebung und Befreiung aus den immanenten Schranken der Phänomenalität. Sie kann deshalb nicht, wie die bildende Kunst, eine Illustration liefern, die für jeden mit dem dargestellten Sujet Vertrauten die erforderlichen pragmatischen Vorbedingungen der tragischen Wirkung in's Bewusstsein ruft; wohl aber kann sie eine durch andre Künste dargestellte tragische Handlung begleiten und die tragische Gefühlswirkung derselben verdeutlichen, steigern und vertiefen. Wo sie dagegen für sich allein wirkt, wird es wesentlich von den Vorstellungsassociationen des Zuhörers abhängen, ob die musikalisch dargestellten Gefühlsstimmungen des Leides und der Erhebung über dasselbe im Sinne einer immanenten oder transcendenten Lösung gedeutet werden, oder ob die Alternative zwischen dem immanenten oder transcendenten Charakter der gebotenen Lösung unerwogen oder unentschieden bleibt.

Die Mimik für sich allein kann sehr wohl tragische Handlungen darstellen, sowohl als wortlose Geberdenmimik, wie als Einheit von Geberden- und Sprachmimik. Im ersteren Falle wird sie es aber vorziehen, entweder wie die bildende Kunst an bekannte tragische Stoffe anzuknüpfen und Musikbegleitung zu Hülfe zu nehmen, oder aber ganz auf tragische Darstellung zu verzichten und gleich zu der so viel wirksameren komischen Pantomine zu greifen. Im letzteren Falle, bei der Einheit von Geberden- und Sprachmimik, wird sie ästhetisch gezwungen sein, die tragische Dichtung zum Inhalt der Rede zu nehmen, d. h. zur dramatischen Aufführung zu werden. Die mimische Darstellung tragischer Mythen (z. B. der Medea) war bei den Hellenen eine sehr geschätzte Kunst, die uns leider verloren gegangen ist; die wenigen Anläufe zu tragischen Ballets, die wir besitzen, fallen theils in das Spektakulöse und kalt Grässliche (z. B. Sardanapal, Satanella), theils in das Traurige und Grauenhafte (Gisela), so dass der tragische Eindruck der befreienden Erhebung immer verfehlt wird. Das Maximum der tragischen Wirkung wird bei der Vereinigung von Mimik und Poesie in der tragischen dramatischen Aufführung erreicht, und daher kommt es, dass man bei dem Begriff des Tragischen zunächst an diese denkt; die Tragödie als Dichtungsart wird dann mit der tragischen dramatischen Aufführung identificirt wie die Komödie mit der komischen dramatischen Aufführung, und diess ist der Grund, weshalb so viele Aesthetiker die Begriffe des Tragischen und Komischen nur bei Gelegenheit der Besprechung der Tragödie und Komödie als Dichtungsarten erörtern. In der That sind aber beides ganz allgemeine ästhetische

Kategorien, Modifikationen des Schönen, die ebensowohl im Naturschönen und geschichtlich Schönen wie im Kunstschönen ihren Platz haben und innerhalb des Kunstschönen wieder in mehreren Einzelkünsten selbstständige Bedeutung haben, in allen aber wenigstens eine gewisse gefühlsmässige Resonanz finden. Deshalb ist es methodologisch geboten, das Komische und Tragische schon unter den Modifikationen des Schönen und nicht erst bei Gelegenheit der Unterarten der dramatischen Dichtkunst abzuhandeln.

---

4. Die kombinirte Lösung des Konflikts.

a. Das Humoristische im Allgemeinen.

Jede der bisher besprochenen Lösungen des Konflikts war mehr oder minder einseitig und forderte ihre Ergänzung durch eine andre; in ihrer Einseitigkeit konnten sie wohl eine Stufenleiter des ästhetischen Werths darstellen, aber keine konnte allen Ansprüchen genügen, weil selbst die höchste dieser Modifikationen, das Tragische, doch selbst noch, wenn auch in einem geringeren Maasse, einseitig und ergänzungsbedürftig blieb. Eine bloss immanente Lösung kann nicht endgültig befriedigen, weil sie bloss relativ, provisorisch und palliativ ist; eine bloss transcendente Lösung nicht, weil sie sich über die Bedingungen der Phänomenalität eigenmächtig hinwegsetzt und etwas nur als letzte Zukunftsperspektive Berechtigtes voreilig vorweg nimmt. Der Versuch, die immanente Lösung mit der transcendenten unmittelbar zu vereinigen, führt zu einer Abschwächung des Tragischen, ohne darum das Rührende organisch in dasselbe eingliedern zu können; beide bleiben auf verschiedene Zeitmomente oder verschiedene Figuren vertheilt und kommen nicht zu einer inneren Einheit zusammen. Wenn der Blick sich in's Diesseits kehrt, so weicht das Jenseits zurück, und wenn er sich fest auf's Jenseits heftet, so verblasst ihm das Diesseits. Nur das Komische bietet in sich schon eine organische Einheit des Immanenten und Transcendenten, insofern die Selbst-*reductio ad absurdum* des Unlogischen im gegebenen Einzelfall sich zwar völlig immanent vollzieht, aber die mikrokosmische Bedeutung des Komischen für das Verfallensein aller positiven Reste der Idee an den komischen Process Bürgschaft leistet. Das Komische ist deshalb von den ungemischten Modifikationen in Bezug auf die umspannten Sphären entschieden die universellste, aber sie bezahlt diesen Vorzug wiederum mit einer noch schlimmeren Einseitigkeit, nämlich mit der Gemüthlosigkeit. Was dem Verstande als Widerspruch oder logische Verkehrtheit erscheint, das ist für die in den Widerspruch eingegangenen Individuen zugleich Schmerz und Leid, oder wird doch früher oder später als solches fühlbar; indem die komische Auffassung von diesem Gefühlsreflex des Unlogischen abstrahirt und abstrahiren muss, wird sie der Totalität des im ästhetischen Objekt Gegebenen nicht gerecht und macht sich einer Einseitigkeit schuldig, die um so bedenklicher ist, als sie den Vorwurf auf sich zieht, für das Leid der Welt kein Herz zu haben.

Das Komische ist in dieser Hinsicht dem Intriguanten verwandt, insofern es in beiden bloss die intellektuelle Seite des Zuschauers ist, welche die Lösung acceptirt und ratificirt; der Unterschied beider liegt aber darin, dass der Intellekt des Zuschauers beim Intriguanten die überlegene Macht eines subjektiven bewussten Verstandes über andre Menschen und über die Verhältnisse, beim Komischen aber die überlegene Macht der objektiven unbewussten Vernunft über die relative Alogicität des bewussten Geistes anerkennt. Deshalb ist es beim Intriguanten zufällig, im Interesse welcher Bestrebungen der menschliche Verstand seine Ueberlegenheit bekundet; beim Komischen aber ist es immer das Interesse des unbewusst Logischen selbst, in dessen Dienst sich die *reductio ad absurdum* des Unlogischen, sei es mit oder ohne Nachhülfe eines bewussten Verstandes, vollzieht. In Folge dessen hängt das Intriguante doch immer noch von dem Vorhandensein irgend welcher dem Mühen und Ringen zu Grunde liegenden menschlichen Willensbestrebungen und Gemüthsinteressen ab, mögen dieselben auch noch so sehr in den Hintergrund treten, um dem verstandesmässigen Intriguenspiel die ungetheilte Aufmerksamkeit zuzuwenden; das Komische aber entbehrt dieser mit den Gemüthsinteressen verbindenden Nabelschnur und schwebt rein im Aether des gemüthlos Logischen, sofern dasselbe in der Anschauung offenbar werden kann. Die einzigen ästhetischen Scheingefühle, welche dasselbe erregt, liegen darum in der Befriedigung des menschlichen Vernunfttriebes, und man wird zugeben, dass in dieser Abstraktion von allen sonstigen Trieben und Gefühlen ein Gipfel möglichster Einseitigkeit erreicht scheint.

Soll die Einseitigkeit der drei ungemischten Modifikationen überwunden werden, so ist diess nur dadurch möglich, dass das Komische sich mit dem Rührenden, oder Tragischen, oder auch mit beiden verbindet. Giebt es eine solche kombinirte Lösung des Konflikts, so wird sie den einseitigen Lösungen um so mehr ästhetisch überlegen sein, je weniger sie selbst in Einseitigkeit stecken bleibt, und je höher der Werth der Modifikation ist, mit welcher das Komische sich verbindet. Es wird also die Kombination von Komischem und Tragischem ästhetisch höher stehen als diejenige von Komischem und Rührendem, weil das Tragische ästhetisch höher steht als das Rührende; höher als diese beiden binären Kombinationen wird aber die ternäre von Komischem, Rührendem und Tragischem gestellt werden müssen, weil sie weniger einseitig ist als jede der beiden ersteren.

Die objektive Möglichkeit einer Verbindung zwischen dem Komischen und Rührenden liegt in dem Vorhandensein des ausserkomischen Komplements, die objektive Möglichkeit einer Verbindung zwischen dem Komischen und Tragischen liegt in der mikrokosmischen Bedeutung beider, welche auf denselben makrokosmischen Vorgang bloss unter Hervorkehrung verschiedener Gesichtspunkte hindeutet; die objektive Möglichkeit einer mittelbaren Vereinigung des Rührenden und Tragischen liegt in der unmittelbaren Durchdringung der immanenten und transcendenten Sphäre im Komischen.

Das Tragische bietet in seinem ausserkomischen Komplement ja

auch einen Anhaltspunkt für die objektive Möglichkeit einer unmittelbaren Verschmelzung mit dem Rührenden; aber diese Verschmelzung bleibt zunächst undurchführbar, weil die immanente und die transcendente Sphäre einander entgegengesetzt sind und einander auszuschliessen scheinen. Das oscillatorische Herüber- und Hinüberspringen von der einen zur andern im Wechsel der Gesichtspunkte ist nicht zu leisten, weil das Rührende nur Lösung ist, wenn der Blick auf die transcendente Sphäre verschlossen wird, und das Tragische nur befriedigt, indem es über die immanente Sphäre als über eine gleichgültige, werthlose und relativ nichtseiende hinweghebt. Es bedarf bei diesem ausschliessenden Gegensatz der Sphären einer gewissen Uebergangszeit zum unmittelbaren Wechsel; das Rührende muss vorüber sein, damit die tragische Erhebung voll empfunden wird, und diese muss ausgeklungen haben, ehe man sich entschliessen kann, den Blick noch einmal auf die weitern Konstellationen in der immanenten Sphäre zu richten. Bei dieser gegenseitigen zeitlichen Ablösung kommt es aber eben zu keiner subjektiven Einheit des Rührenden und Tragischen, obwohl die gegenständliche Einheit der Grundlagen beider im ästhetischen Objekt vermittelst des aussertragischen Komplements gegeben ist. Dem letzteren bleibt demnach die Bedeutung, dass es von Seiten des Objekts die erforderliche Bedingung für die Möglichkeit der Vereinigung geliefert hat; diese kann aber erst zur Wirklichkeit werden, wenn von Seiten des Subjekts ebenfalls die erforderliche Bedingung hinzukommt. Diese ist in der Vollziehbarkeit des oscillatorischen Wechsels der Gesichtspunkte zu suchen.

Im Komischen ist diese subjektive Bedingung der Vereinigung mit dem Rührenden unmittelbar erfüllt, weil der komische Process im Einzelfall und das ausserkomische Komplement beide der immanenten Sphäre angehören, und sonach kein Wechsel zwischen den sich ausschliessenden Gegensätzen des Immanenten und Transcendenten, sondern nur ein Wechsel zwischen den derselben Subjektivität angehörigen Gesichtspunkten der intellektuellen und gemüthlichen Auffassung erforderlich ist. Ebenso ist im Komischen diese subjektive Bedingung zur Vereinigung mit dem Tragischen unmittelbar gegeben, weil die mikrokosmische Bedeutung beider der transcendenten Sphäre angehört, also wiederum nur der Wechsel zwischen intellektueller und gemüthlicher Auffassung erforderlich ist. Diese Gesichtspunkte schliessen sich nicht aus, sondern fordern einander zur Ergänzung; erst in ihrer Vereinigung zeigt sich der ganze Mensch. Dass die Enge des Bewusstseinsraumes diese thatsächlich vorhandene subjektive Einheit von Verstand und Gemüth nur im oscillatorischen Wechsel der Gesichtspunkte hervortreten lassen kann, hebt die Wirklichkeit dieser organischen Einheit der Geisteskräfte um so weniger auf, als dieser Wechsel bei einiger Uebung sich so rasch vollzieht, dass er selbst nicht mehr bemerkt wird, sondern die subjektive Täuschung einer unmittelbaren organischen Einheit auch des vor dem Bewusstsein stehenden Resultats erzielt wird. Diese Täuschung ist eine Täuschung nur in Bezug auf die psychologische Vermittelung, durch welche das Resultat zu Stande kommt, aber Wahrheit sowohl in Bezug auf die

im ästhetischen Objekt gegebene gegenständliche Einheit beider Seiten, als auch in Bezug auf die im Subjekt des Beschauers gegebene Einheit von Verstand und Gemüth.

Die objektive Möglichkeit einer wirklich organischen Verschmelzung des Komischen und Rührenden konnte von der bisherigen Aesthetik darum nicht begriffen werden, weil die Lehre vom ausserkomischen Komplement noch nicht entwickelt war; die objektive Möglichkeit einer Vereinigung des Komischen und Tragischen wurde zwar von verschiedenen Aesthetikern geahnt und behauptet, konnte aber darum nicht unzweideutig dargethan werden, weil die mikrokosmische Bedeutung des Tragischen und Komischen in Folge einer falschen metaphysischen Ansicht über den makrokosmischen Process verkannt wurde. Der einzige Philosoph, welcher die mikrokosmische Bedeutung des Tragischen klar begriffen hatte, Schopenhauer, war nicht im Stande, diejenige des Komischen einzusehn; derjenige wiederum, welcher der mikrokosmischen Bedeutung des Komischen am nächsten gekommen war, Hegel, hatte kein Verständniss für die transcendente Bedeutung des Tragischen, und darum waren auch beide gleich unfähig, das Zusammentreffen beider Modifikationen in einem und demselben Punkte zu erkennen. Die Möglichkeit einer mittelbaren Verschmelzung des Rührenden und Tragischen durch das Bindeglied des Komischen lag schon darum ausserhalb des Gesichtskreises der bisherigen Aesthetik, weil das Rührende und Tragische von denselben noch gar nicht als koordinirte Arten der Lösung des Konflikts begriffen und darum auch an die direkte Unvereinbarkeit beider noch gar nicht gedacht war. Wo das Rührende nicht als eine den übrigen koordinirte Art der Konfliktlösung begriffen war, musste auch die Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden als eine unverständliche Verkoppelung zweier Kategorien aus ganz verschiedenen Gebieten der Aesthetik erscheinen, und konnte darum nicht als koordinirte Kombination neben den Tragikomischen verstanden werden; wo hingegen das Rührende als eine Unterart des Tragischen behandelt oder unter dem Namen des Tragischen an dessen Stelle gesetzt wurde, da fehlte wieder der specifische Unterschied zwischen rührend Humoristischem und Tragikomischem, so dass dann auch nicht von einer Verbindung beider zum universell Humoristischen die Rede sein konnte.

Die bisherige Aesthetik begnügte sich damit, die subjektive Bedingung der Möglichkeit der beiden erfahrungsmässig gegebenen binären Kombinationen, d. h. den oscillatorischen Wechsel der Gesichtspunkte und die aus ihm entspringende Täuschung eines einheitlichen Resultats im Bewusstsein, zu erörtern; da ihr aber die objektiven Bedingungen der Möglichkeit derselben verschlossen blieben, so musste diese Täuschung in Bezug auf die psychologische Vermittelung des Resultats nothwendig auch als eine Täuschung in Bezug auf das ästhetische Objekt erscheinen, d. h. in Folge der Unzulänglichkeit der ästhetischen Voraussetzungen musste dem thatsächlich gegebenen rührend Humoristischen und Tragikomischen die objektive Wahrheit und ästhetische Rechtsbeständigkeit abgesprochen werden. Das ästhetische

Gefühl sträubte sich aber wieder dagegen, diese Folgerung offen auszusprechen; nur einer (Kirchmann) hat den Muth der Konsequenz gehabt, das Humoristische als eine unberechtigte ästhetische Kategorie entschieden zu verurtheilen. Die meisten sprechen entweder gar nicht von dem Humoristischen, oder sie schliessen die Augen vor dem Widerspruch ihrer ästhetischen Erfahrung und den Voraussetzungen ihrer ästhetischen Theorie, und drücken sich mit unklaren aber wohlklingenden Phrasen um denselben herum. So kommt es, dass die Lehre vom Humoristischen einen der schwächsten Punkte der bisherigen Aesthetik darstellt und der von Solger noch ziemlich unklar angedeuteten Forderung bisher die Durchführung und Erfüllung versagt geblieben ist.

b. Die Gliederung des Humoristischen.

Die Gliederung des Humoristischen ist bereits in dem Gesagten vorgezeichnet. Je nachdem das Komische sich mit dem Rührenden oder Tragischen verbindet, gehört das Humoristische der Sphäre der immanenten oder derjenigen der transcendenten Lösung an; das universell Humoristische aber entsteht erst da, wo das immanent Humoristische und das transcendent Humoristische vermittelst der Einheit der immanenten und transcendenten Lösung im Komischen selbst wieder zur höheren Einheit verbunden werden. Innerhalb jeder dieser drei Unterarten des Humoristischen lassen sich drei Varietäten unterscheiden, je nachdem das Komische oder das Rührende (beziehungsweise Tragische) überwiegt, oder beide Seiten im Gleichgewicht stehen. Der letztere Fall ist genau genommen nur eine gedankliche Grenzlinie zwischen den beiden ersteren; es handelt sich praktisch nur darum, ob einer der verbundenen Bestandtheile stärker hervorsticht, oder ob sein Uebergewicht unmerklich ist und dem Gleichgewicht nahe kommt, insbesondre ob das Uebergewicht des einen Bestandtheils ein stetig durchgehendes ist, oder ob das Uebergewicht beider Seiten ziemlich gleichmässig mit einander abwechselt, so dass für den Rückblick auf das Ganze der Gesammteindruck eines durchschnittlichen Gleichgewichts entsteht.

Mit diesen beiden objektiven Eintheilungsmaasstäben kreuzt sich dann ein dritter subjektiver, der dem Unterschied des unbewusst Komischen und bewusst Komischen entspricht, nämlich der des unbewusst Humoristischen und des bewusst Humoristischen. Das unbewusst Humoristische hat allerdings eine geringere Bedeutung innerhalb des Humoristischen als das unbewusst Komische innerhalb des Komischen, aber es darf doch von der Aesthetik nicht übersehen und ignorirt werden; diess ist jedoch bisher meistens geschehen, theils deshalb, weil die Aesthetik meistens nicht das objektiv gegebene Humoristische, sondern bloss die subjektive Geistesbeschaffenheit des das bewusst Humoristische hervorbringenden Humors zum Gegenstand ihrer Erörterung nahm, theils deshalb, weil Vischers Verwechselung des Humoristischen mit der bewusstkomischen Selbstdarstellung die Nachfolgenden irre führte. Das unbewusst Humoristische ist überall da gegeben, wo das unbewusst Komische sich mit dem Rührenden

oder Tragischen verbindet, also die humoristische Gesammtwirkung zu Stande kommt, ohne dass deren Träger eine solche beabsichtigt hatte (gleichviel, ob der Künstler eine solche beabsichtigt hat, der den Träger des Humoristischen, wenn er bloss eine ästhetische Scheinfigur ist, geschaffen hat); ausserdem kann aber auch in der Rede eine unbewusst humoristische Beleuchtung von Personen, Sachen und Verhältnissen zu Stande kommen, wenn weder eine komische noch eine humoristische Beziehung vom Redenden beabsichtigt ist, sondern dieselbe (ähnlich wie der unbewusste Witz) gegen seinen Willen für die Zuhörer aus seiner Rede hervorspringt. Es kann z. B. jemand dadurch komisch werden, dass er in seiner Rede sorgsam bemüht ist, eine Blösse zu verhüllen, und grade durch diese Bemühungen dieselben, ohne es zu wissen, enthüllt; er kann aber dabei gleichzeitig rührend wirken, wenn die Blösse eine solche ist, die er sich gegeben hat, weil er sich aus opferwilliger Güte zu Gunsten eines Andern blossgestellt hat, und dieser Zusammenhang ebenfalls gegen seinen Willen und ohne sein Wissen aus seiner Rede und seinem Benehmen erkennbar wird. In solchem Falle ist die Rede oder das Benehmen unbewusst humoristisch; es ist aber klar, dass solche oder ähnliche Fälle nicht allzuhäufig eintreten können, weil sie das Zusammentreffen einer Reihe von Bedingungen erfordern. Je mehr aber das unbewusst Humoristische im Vergleich zum bewusst Humoristischen an Bedeutung zurücktritt, desto mehr drängt sich innerhalb des bewusst Humoristischen ein Unterschied zwischen der naiven, reflektirten und spekulativen Art der bewussten Produktion des Humoristischen in den Vordergrund.

Das naiv Humoristische grenzt noch an das unbewusst Humoristische, ist aber doch schon insofern von ihm unterschieden, dass es dem Humor seines Trägers, wenn auch noch einem naiven Humor, seinen Ursprung verdankt, während das unbewusst Humoristische auf gar keinen Humor seines Trägers, sondern höchstens auf einen Humor des Künstlers, der die Figur geschaffen hat, zurückdeutet. Der naive Humor producirt zwar das Humoristische schon mit Bewusstsein, aber intuitiv, dem Drange seiner Natur und den von seiner Anlage vorgezeichneten Bahnen gehorchend, also ohne sich über seine Absicht und über die Mittel ihrer Verwirklichung vor dem Bewusstsein Rechenschaft abzulegen.

Im Gegensatz zu ihm entspringt das reflektirt Humoristische einem reflektirenden Humor, der die Objekte mit Bewusstsein auf ihre humoristische Verwendbarkeit prüft, sie absichtlich in humoristische Beleuchtung rückt und ihnen die humoristischen Seiten und Beziehungen abzugewinnen sucht. Der naive Humor nimmt die Widersprüche des Lebens, wie sie sich bieten, und begnügt sich damit, sie humoristisch zu überwinden, wenn sie an ihn herankommen; der reflektirende Humor sucht die Widersprüche auf, um sie humoristisch zu überwinden. Dabei ergiebt sich dann die doppelte Gefahr, erstens mit der Reflexion auf ein abstraktes Gebiet zu gerathen, also aus dem ästhetischen Schein und mit ihm aus dem Gebiet des Schönen herauszufallen, und zweitens innerhalb des ästhetischen Gebiets sich in's Hässliche zu verirren, indem die Kraft der humoristischen Ueberwindung der Widersprüche

mit der Neigung, sie aufzuspüren, nicht gleichen Schritt hält. Daraus folgen dann die hässlichen Abarten des gebrochenen, des trübseligen, des larmoyanten, des bittren und des hypochondrischen Humors, die zwar keine Berechtigung dazu haben, sich als ein selbstständiges Schönes zu geben, wohl aber aufgehobene Momente in einem charakteristisch Schönen werden können.

Die positive Ueberwindung der Gefahren, welche in dem reflektirenden Humor schlummern, erfolgt nicht durch Rückzug und Flucht zum naiven Humor, d. h. nicht durch gewaltsames Verschliessen der Augen gegen die allerwärts versteckt lauernden Widersprüche, die dem naiven Humor noch nicht auffallen, sondern durch die Verstärkung der synthetischen Kraft des Geistes, welche sie in ihr relatives Nichts zurückschleudert, indem sie den Grad ihrer Bedeutung nicht an ihnen selbst und der sensitiven Gefühlsreaktion gewisser Individuen, sondern an dem höchsten Maassstabe der mikrokosmischen Idee misst. Diese dritte Art des Humors, welche den Durchgang durch die Reflexion nicht mehr vor sondern hinter sich hat, und die Gegensätze, an denen die Reflexion sich abarbeitet, mit der Gewalt genialer Intuition zusammenschaut, kann man den spekulativen Humor nennen, weil nur auf dem Grunde einer wahrhaft spekulativen Weltanschauung jener höchste Maassstab der Idee erwachsen kann, an dem die relative Bedeutung des Unlogischen zu bemessen ist. Wo immer man dem Humor in seiner souveränen siegreichen Allgewalt in den Formen künstlerischer Intuition begegnet, da ruht er überall auf dem Grunde einer wahrhaft spekulativen Weltanschauung, wenn dieselbe auch dem Humoristen nicht in der reflektirten Gestalt eines allseitig durchgearbeiteten philosophischen Systems vorzuschweben braucht. Erst dem spekulativen Humor eignet jene höchste, allseitig erprobte, an allen Objekten sich bewährende Geistesfreiheit, welche zugleich alle objektiv verschiedenen Unterarten des Humoristischen umspannt und deshalb ist er fast unerlässlich, wenn das universell Humoristische zu Stande kommen soll.

Das unbewusst Humoristische kann seinem Begriff nach ebensowohl das Tragische wie das Rührende umspannen, wird aber zur Hereinziehung des ersteren in sein Gebiet nur ausnahmsweise Gelegenheit finden. Der naive Humor ist seiner Natur nach auf die immanente Sphäre beschränkt, und wo ihm zum Aufschwung in die tragische Geistesfreiheit Gelegenheit geboten wird, da schlägt er als Galgenhumor schon in eine Spielart des reflektirten Humors um, ohne doch über cynischen Indifferentismus hinaus zu wirklich tragischer Erhebung zu gelangen. Der reflektirende Humor findet sich noch schwerer mit dem Tragischen zurecht; der das Einzelleid in seiner Kleinheit und Nichtigkeit enthüllende Blick auf die ganze Grösse des Weltleids führt ihn nicht zur Freiheit einer stolzen Resignation und Weltüberwindung, sondern zu vermehrter sensitiver Lamentation, trübseliger Gebrochenheit und grollender Bitterkeit gegen die Welt, weil er doch an der Summe der phänomenalen Einzelheiten in der immanenten Sphäre kleben bleibt, und den Blick von der Misere der Erdoberfläche nicht zu der dritten oder Höhen-Dimension erhebt. So ist es denn wesentlich,

erst der spekulative Humor, der dazu berufen ist, das Tragische mit dem Komischen zum transcendent Humoristischen und dieses mit dem immanent Humoristischen zum universell Humoristischen zu vereinigen.

Alle diese aus subjektiven Merkmalen entlehnten Unterschiede liegen einer Aesthetik, welche das Wesen des Humors erörtert, näher als die nach objektiven Eintheilungsprincipien aufgestellten Unterarten und Varietäten, während für eine Untersuchung des Humoristischen als einer objektiv gegebenen Modifikation des Schönen das Umgekehrte gilt. Diess wäre für uns Grund genug, der objektiven Gliederung den Vorzug zu geben; es kommt aber noch hinzu, dass die subjektiv verschiedenen Varietäten des bewussten Humors, d. h. der naive, reflektirende und spekulative Humor, denn doch allzusehr der deutlichen und scharf abgezeichneten Grenzen gegen einander entbehren und zu fliessend in einander verschwimmen, als dass diese Eintheilung eine höhere Bedeutung haben könnte als diejenige einer vorläufigen orientirenden Uebersicht. Die objektiven Unterarten des Humoristischen zeigen selbst da begrifflich scharfe Grenzlinien, wo sie praktisch in einander übergehen, z. B. da wo der tragische Bestandtheil des transcendent Humoristischen bereits rührende Beimengungen oder der rührende Bestandtheil des immanent Humoristischen schon tragische Anklänge oder Episoden enthält und dadurch beide in das Gebiet des universell Humoristischen übergreifen scheinen.

c. Das komisch Humoristische.

Wir betrachten zunächst die erste Varietät des immanent Humoristischen, in welcher das Komische überwiegt. Da tritt uns als erste Form das unbewusst Komische mit humoristischer Färbung entgegen. Was eine unbewusst komische Figur humoristisch macht, ist vor allem ihre joviale Bonhomie, ihre milde Duldsamkeit gegen Andre, das behagliche nicht nur Leben sondern auch Lebenlassen, ihre Warmherzigkeit, Hilfsbereitschaft und Opferwilligkeit, gleichviel ob dieselben auf dem Grunde einer ehrenhaften Respektabilität, oder auf demjenigen eines leichtsinnigen, verbummelten Lotterlebens ruhen. Die selbstzufriedene Behaglichkeit der komischen Figur verbürgt auch die Ungetrübtheit des heitern Behagens im Zuschauer, und die sympathisch rührenden Züge in der Figur bewirken, dass man ihr unwillkürlich gut ist trotz ihrer komischen Eigenheiten, oder doch nicht böse werden kann trotz ihrer Fehler. Ungeachtet aller komischen Situationen, in die Mr. Pickwick trotz seiner Respektabilität und grade durch dieselbe, Onkel Bräsig und Frau Wilhelmine Buchholz durch ihre sich für Bildung ausgebende Halbbildung und verkehrte Selbstgewissheit gerathen, rühren sie uns immer wieder durch ihr gutes Herz, und die peinlichsten komischen Verlegenheiten, in welche ein leichtsinniger junger Sausewind (humoristischer Taugenichts) sich stürzt, schädigen nicht unsre Sympathie für denselben, so lange er immer von Neuem sich als treuer Freund, warmherziger Sohn und opferbereiter Helfer in der Noth bewährt. So

sind zwar die betreffenden Figuren als Charaktere humoristisch; damit aber auch ihre einzelne Handlung schon humoristisch sei, gehört noch dazu, dass eben dieselben Züge, welche einerseits rührend wirken, andrerseits Grund zur komischen Verwickelung werden, und dass eben dieselbe Lösung des Knotens, welche einerseits objektiv komisch ist, andrerseits zugleich rührend wirkt. Auf diesen Höhepunkt kommt die humoristische Handlung selbst bei humoristischen Figuren nicht oft, aber doch zu häufig, als dass eine Aufzählung von Beispielen angezeigt wäre.

Nach seiner einen Seite gehört auch ein Theil des Galgenhumors zum unbewusst Humoristischen, nämlich derjenige, welcher aus dem Bestreben entspringt, sich selbst über seinen Muth zu täuschen. Der Junge, der Nachts über den Kirchhof gehen muss und pfeift, um sich über seine Befangenheit zu täuschen, wirkt unbewusst komisch, insofern er muthig und unbefangen scheinen will, ohne es zu sein, und grade durch das Zurschautragen eines erheuchelten Muthes seine ängstliche Befangenheit verräth, die sonst niemand bemerkt hätte. So wirkt auch der in Todesfurcht Schwebende komisch, wenn er Possen reisst und Witze macht, um sich und Andre über seinen Gemüthszustand zu täuschen, und zwar unbewusst komisch, weil es auf den Inhalt der von ihm beabsichtigten Komik gar nicht ankommt, sondern nur auf die von ihm nicht beabsichtigte Thatsache, dass er dadurch eben dasjenige verräth, was er verbergen will. Ausserdem wirkt aber die durch dieses Gebahren offenbarte Angst rührend und mitleiderregend, und deshalb ist der Gesammteindruck aus den oscillirenden komischen und rührenden Eindrücken ein humoristischer. Dieser Gesammteindruck des Galgenhumors als eines unbewusst Humoristischen kombinirt sich dann weiter mit der Wirkung des humoristischen Inhalts der betreffenden Reden und Handlungen; letztere gehören jedoch nicht mehr dem unbewusst Humoristischen, sondern dem bewusst Humoristischen an, und leiten so zu den beiden folgenden Formen hinüber.

Die zweite Form der komisch humoristischen Varietät ist der humoristische Witz, nebst der humoristischen Ironie, Karikatur, Satire, Parodie und Travestie. Alle diese bewusst komischen Beleuchtungen des Objekts erhalten einen humoristischen Anstrich, wenn die Beziehungen, welche sie blossgelegt haben, nicht nur einerseits die komische Verkehrtheit des Objekts, sondern andrerseits zugleich auch rührende Eigenschaften seines Gemüths aufdecken. Bei untermenschlichen Objekten kann ebenso die rührende Qualität der Seele leihend hineingetragen werden wie der Grad der Intelligenz, welcher zum komischen Konflikt erforderlich ist; es gehört dann nur dazu, dass Beziehungen oder Eigenschaften aufgedeckt werden, welche den Zuhörer zu dieser Hineintragung provociren und ihm dieselbe einladend nahe legen. Die humoristische Färbung tritt besonders frappant hervor einerseits im unbewussten Witz, wenn es eine rührende Selbstzurücksetzung war, aus der die komische Selbstblossstellung entsprang, andrerseits in dem tendenziösen Gebrauch des Witzes und seiner Verwandten, wenn die Tendenz selbst nicht nur eine ethische,

sondern eine gemüthliche, aus dem guten Herzen hervorquellende ist und helfend zu bessern und bessernd zu helfen sucht, aber aus schonender Zartheit die Einkleidung leichten Scherzes annimmt. In hohem Grade humoristisch kann auch der gegen sich selbst gekehrte Witz wirken, wenn es der Nothschrei des gequälten Herzens ist, der in ihm zum Durchbruch gelangt und aus Schamhaftigkeit diese Verhüllung wählt, welche das rührende Leid doch durchscheinen lässt; diese Art stellt aber schon das Uebergewicht des Komischen in Frage und führt leicht zu einem Uebergewicht des Rührenden, ebenso wie die gegen Andre gekehrte Satire leicht zu einem Uebergewicht des Traurigen, Herben und Bittern führt.

Die dritte Form der komisch humoristischen Varietät ist die humoristisch gefärbte komische Selbstdarstellung. Hier ist es ebenso wie bei der ersten Form die joviale Bonhomie, die mehr als irgend etwas andres geeignet ist, der komischen Selbstdarstellung den humoristischen Anstrich zu geben, nur dass dieser Zug sich dort mit unbewusster, hier mit bewusster Komik verbindet. Die Gutgelauntheit ist dabei eine Grundbedingung, nämlich die Temperamentsgrundlage für das unzerstörbare wohlige Behagen, und erst auf dem Boden dieser guten Laune erwächst das Launige der guten Einfälle, des Benehmens und der muntern Spässe. Der Humor wird hier zum lustigen Humor und die komische Person zur „lustigen Person“; insofern aber die komische Seite in der humoristischen Selbstdarstellung überwiegend bleiben soll, muss auch die Ueberlegenheit des Witzes und der Gewitztheit sichergestellt sein, d. h. der lustige Humor sich zugleich als pfiffiger Humor darstellen. Aber der Verein des Pfiffigen und Lustigen macht noch nicht den Humor aus; es muss immer noch die warmherzige Gutmüthigkeit als drittes dazu kommen, um von lustig-pfiffigem Humor reden zu können. Die lustige Person darf nicht bloss sich über die Andern belustigen, sondern muss bemüht sein, den Andern durch sich und ihr Verhalten Belustigung zu gewähren, aber auch nicht aus Eitelkeit, sondern um ihnen über die Sorgen hinwegzuhelfen und sie aus dem Trübsinn aufzurichten; sie lacht nicht bloss aus eignem Behagen über die Absurdität der Konflikte, sondern bringt auch die Andern zum Lachen über ihre thörichten Streitigkeiten, scherzt die ersten Kollisionen hinweg und lässt die Parteien sich lachend die Hände reichen. Erst das warme Herz, das unter der Narrenjacke schlägt, erhebt den Narren zum Humoristen, und macht ihn damit ebenso zum geborenen Mittler, Streitschlichter und Friedenstifter wie zum treuen Rathgeber, Warner und Tröster. Das Rührendste an dieser komisch humoristischen Selbstdarstellung liegt in der anspruchslosen Bescheidenheit, mit welcher die bewusst humoristische Person auf die Anerkennung ihres Verdienstes verzichtet, ja wohl gar den Ruhm ihrer Leistung gutwillig andern überlässt, ihrerseits zufrieden mit dem Erfolge, der ihrem Herzen wohlthut und genügt. Dass in der humoristischen Selbstdarstellung der humoristische Witz und die Imitation des unbewusst Humoristischen eine ebenso wichtige Rolle spielen wie in der komischen Selbstdarstellung der Witz und die

Imitation des unbewusst Komischen, bedarf keiner weiteren Ausführung.

Verbindet sich die lustig humoristische Temperamentsanlage mit glücklichen und fröhlich stimmenden Umständen, so wird der lustige Humor leicht zum ausgelassenen Humor, der eine unwiderstehlich ansteckende Wirkung hat, wo er wahrhaft spontan von innen hervorbricht und gar nichts Erzwungenes an sich hat. Dann überspringt der Humor alle Schranken, aber doch nur diejenigen, welche die Konvenienz, nicht diejenigen, welche das Gewissen und die Gutmüthigkeit ziehen; er macht die tollsten Streiche an thätlichen Spässen und die gewagtesten Kapriolen in seinem Benehmen, aber alles wird ihm vergeben, wenn er ganz urwüchsig und ungezwungen ist und aus einem unwiderstehlichen Drange und in Gemässheit der fröhlichen Verhältnisse und äussern Lage sich so benimmt. Das Bizarrste gereicht ihm dann nicht zum Vorwurf, sondern steigert die ansteckende Kraft seiner ausgelassenen Lustigkeit; einen Tadel enthält der Ausdruck „bizarrer Humor“ nur dann, wenn das Bizarre gesucht ist und gezwungen herauskommt, also Misstrauen in die Stimmung einer ausgelassenen Fröhlichkeit erweckt, die es doch versinnlichen soll.

Wenn hingegen der lustig pfiffige Humor in desparate Verhältnisse kommt, so bewährt er seine humoristische Natur im künstlichen Galgenhumor, indem er die Verzweiflung der Gefährten, die keinem andern Trostmittel mehr zugänglich ist, durch den Scherz aufzurichten sucht. So ist es auch hier das gute Herz, das den Galgenhumor erst zum wahren Humor stempelt; wenn er auch hier in der immanent humoristischen Sphäre befangen bleibt, so gereicht dieser Mangel an Aufschwung zum transcendent Humoristischen ihm sogar zur Ehre in dem Falle, dass die Gefährten, die er zu trösten sucht, diesem Aufschwung nicht zu folgen vermöchten. Der Galgenhumor ist dann als künstlicher eine akkommodirende Herablassung des in sich schon transcendent gewordenen Humors zu dem Fassungsvermögen der Andern; diese Herablassung aber ist in ihrem Motiv wie in ihrer Ausführungsweise selbst wieder humoristisch, denn sie stammt aus dem guten Herzen der bewusst humoristischen Person und entfaltet sich formell als eine bewusste Imitation des unbewusst humoristischen Galgenhumors. Damit ist aber auch schon gesagt, dass der Humor der wahren Geistesfreiheit an und für sich über den Galgenhumor hinausstrebt zum transcendenten oder tragischen Humor, und dass er überall, wo keine gutmüthige Rücksichtnahme auf die immanente Befangenheit der Gefährten ihn zur künstlichen Selbsterniedrigung drängt, sich auch als das zeigen wird, was er ist, als tragikomisch.

In allen solchen Fällen genügt es aber zum Zustandekommen des humoristischen Eindrucks nicht, dass die humoristische Figur die gutherzige Absicht hegt, auch nicht, dass der Zuschauer aus früheren Aeusserungen weiss, dass sie dieselbe hegt; sondern es gehört dazu, dass in den komisch wirkenden Aeusserungen selbst die gutherzige Absicht zur Geltung gelange, sei es auch nur in leisen und unmerklichen Nebensachen und Schattirungen. Der Dichtkunst wird diese Aufgabe recht schwer zu lösen; desto günstiger steht aber darin

die Mimik, und hierin liegt auch die Erklärung dafür, dass durch die Hinzufügung rührender, zum Herzen sprechender Züge der Schauspieler eine an sich bloss komische Stelle der Dichtung humoristisch färben kann, ebenso wie er durch die Hinzufügung komischer Züge eine an sich bloss rührende Stelle der Dichtung humoristisch modeln kann.

d. Das rührend Humoristische.

Wir gelangen nun innerhalb der Unterart des immanent Humoristischen zu der zweiten Varietät, in welcher das Rührende überwiegt. Wenn das Komische in seiner Einseitigkeit auf die Dauer kalt, frostig, herzlos und abstossend wirkt, und deshalb trotz der Weite und Freiheit seines Horizonts sich mehr oder weniger mit dem Rührenden verschmelzen muss, um zum komisch Humoristischen geadelt und als solches erträglich zu werden, so muss umgekehrt das Rührende in seiner Einseitigkeit den Menschen auf die Dauer versimpeln und versentimentalisiren, indem es ihn in die Enge des partikularistischen Gefühlslebens immer enger einpfercht, und ihm seine natürliche Befangenheit im Banne der Immanenz zu einem höchsten und edelsten Daseinsziel zu verklären scheint. So lange die erschütternden Donnerschläge des Tragischen ausbleiben, wird die Atmosphäre des Rührenden immer enger, schwüler und stickiger, und da bedarf es dann wenigstens des scharfen kalten Luftzugs des Komischen, um diese dumpfe Schwüle zu erfrischen und zu reinigen. Diess gilt um so weniger, je mehr das Rührende sich in keuscher Zurückhaltung im Grunde des Herzens versteckt, um zunächst dem Erhabenen das Feld zu überlassen, und je sorgsamer es sein Hervortreten an die Oberfläche auf die Entscheidungsmomente der immanenten Lösung grossartiger und erhabener Konflikte verspart; es gilt dagegen in um so höherem Grade, je mehr das Rührende sich an die Oberfläche drängt und aller kleinen und kleinsten Konflikte bemächtigt. Das erhabene Rührende, das durch die Erhabenheit ein Element der herben Strenge, wenn auch nur als zu überwindendes Moment, in sich aufgenommen hat, kann auch ohne humoristische Färbung den höchsten ästhetischen Werth haben; das weiche Rührende bedarf um so mehr einer solchen Färbung, um erträglich zu bleiben, je näher es dem Rührseligen und Sentimentalen rückt.

Während aber das Empfindsame als einseitig Rührendes schon auf einer mehr als bedenklichen Grenze des ästhetischen Werthes schwebt, stellt das empfindsam Humoristische eine ganz berechtigte Form des humoristisch Schönen dar. Dem bloss Empfindsamen ist eine Abhärtung des Gemüths dringend zu rathen, damit er sich nicht in lauter hypersensitiver Rührung über Lappalien verliert und den rechten Gefühlsmaassstab für das wirklich Bedeutende verliert; der empfindsame Humorist besitzt in der komischen Beleuchtung, in welcher er alles Rührende sieht, ohnehin schon ein genügendes Korrektiv, um sich den kleinen und zarten Motiven von allzugeringem Gewicht nicht kritiklos gefangen zu geben. Der bloss Empfindsame hat an seiner sensitiven Gefühlshyperästhesie einen falschen Maassstab,

der ihm die relative Bedeutung der Dinge und Konflikte verschiebt und zu einem objektiv unbegründeten Schein von Bedeutung aufblüht; der empfindsame Humorist zerstört durch die komische *reductio ad absurdum* immerfort wieder den falschen Schein einer übertriebenen Bedeutung der Dinge, den seine Empfindsamkeit ihm vorspiegelt. Dadurch aber wird dem empfindsamen Humoristen ein Verweilen beim Kleinen und ein Versenken in's Kleinste ästhetisch erlaubt, das für den bloss Empfindsamen ästhetisch unstatthaft ist, und so führt der empfindsame Humor in der That zu einer ästhetischen Gebietserweiterung.

Der empfindsame Humorist eröffnet uns das Stoffgebiet des anscheinend Kleinsten und Unbedeutendsten, das ohne ihn dem Schönen verschlossen bliebe; indem er sich mit inniger warmherziger Liebe in dasselbe versenkt und überall das Walten der Idee und die stille Macht des Sanften und Zarten aufzeigt, gewinnt er auch die Sympathien des Zuschauers für dasselbe, was besonders der Ausbeutung des Idyllischen zu Gute kommt. Indem er andrerseits als Humorist überall die komische Selbstauflösung des relativ Unlogischen zeigt, schützt er vor jeder Ueberschätzung dieser beschränkten Relativität, und diess um so sicherer, je mikrokosmischeren Charakter sein Humor gewinnt, d. h. je mehr derselbe die allumfassende Souveränität der komischen Auflösung an den Beispielen der höchsten positiven Reste der Idee zur Anschauung bringt. Der empfindsame Humorist kann um so schonender mit dem Kleinen umgehn, je schonungsloser er sich gegen das Grosse wendet; denn in der komischen Vernichtung des letzteren hat er das erstere bereits mit getroffen. Je höher aber der empfindsame Humor diese Aufgabe erfasst, und je vollständiger er sie löst, desto mehr tritt er bereits aus der Sphäre des immanent Humoristischen heraus und strebt er in diejenige des transcendent Humoristischen hinüber, d. h. desto sicherer schlägt das Rührende in ihm in das Tragische um. So lange der empfindsame Humor in den Grenzen des rührend Humoristischen bleiben will, darf er deshalb den mikrokosmischen Charakter des Komischen nur andeutungsweise in der Schonungslosigkeit gegen das Grosse und anerkannt Bedeutende zur Geltung bringen, und wird sich bei letzterem nicht sowohl an die Auflösung des positiven Restes der immanenten Idee wagen, als vielmehr an Aeusserlichkeiten und Nebensachen halten, z. B. an die Schwächen, die der Held vor seinem Kammerdiener hat u. dgl.

Daher kommt dann die weit verbreitete Ansicht, als ob der Humor überhaupt die Positivität der immanenten Idee als etwas Unverletzliches und Heiliges zu respektiren habe. So wahr diess für die Sphäre des immanent Humoristischen im Allgemeinen und für die des rührend Humoristischen im Besonderen ist, sofern diese Sphäre eben nicht überschritten werden soll, ebenso unwahr ist es für das Humoristische im Allgemeinen und für das transcendent Humoristische im Besonderen. So gewiss es nichts giebt, wovor das Komische halt zu machen hätte, so gewiss giebt es auch keine Grenze für das Humoristische, und der mikrokosmische Charakter beider Modifikationen des Schönen, durch welchen sie erst zu einem Schönen im höchsten Sinne werden, besteht

eben darin, dass sie den makrokosmischen Process der Selbstauflösung alles Immanenten und Relativen vorbildlich anticipiren. Die meisten Aesthetiker kennen eben keinen andern Humor als den immanenten, und proklamiren deshalb dasjenige, was nur für den letzteren Geltung hat, als allgemeines Gesetz des Humoristischen; sie gehen ferner von der ganz richtigen Ansicht aus, dass der Humor nicht in Widerspruch mit der Idee stehe, sondern sich lediglich in deren Dienst bethätige, verkennen aber in ihrem optimistischen Vorurtheil von der Positivität des idealen Endzwecks, dass alles scheinbar Positive an der immanenten Idee nur im Dienste der Negativität derselben gegen die Realität als gegen die Sphäre der Immanenz steht. Sie haben also zwar darin Recht, dass der Humor sich selbst untreu und unästhetisch wird von dem Augenblick an, wo er die Positivität der immanenten Idee im Dienste einer ideenfeindlichen blasirten Skepsis oder genusssüchtigen Unsittlichkeit befehdet; aber sie haben Unrecht darin, wenn sie verkennen, dass es die alleinige Aufgabe des transcendenten Humors ist, die von dem immanenten noch stehen gelassenen positiven Reste der Idee zur Selbstauflösung zu bringen, und dass grade bei diesem Geschäft der Humor im eminenten Sinne im Dienste der Idee wirkt.

Auf das rührend Humoristische, speciell auf den empfindsamen Humor, bezieht sich das Allermeiste, was in der bisherigen Aesthetik über den Humor beigebracht ist, insbesondre die zahlreichen Bilder und Gleichnisse, welche den Mangel begrifflicher Klarheit über dieses Problem verbergen und ersetzen sollten. Nur wenn man dessen eingedenk bleibt, wird man die relative Wahrheit dieser Lehren und Ansichten verstehen können, unbeschadet ihrer Unwahrheit für das Gebiet des Humoristischen im Allgemeinen, für welches sie irrthümlicher Weise Geltung beanspruchen. Eine solche Verwechselung wurde dadurch begünstigt, dass das rührend Humoristische bei weitem die grösste Masse des überhaupt zu Tage geförderten Humoristischen ausmacht, und sich deshalb überall zunächst dem forschenden Blicke aufdrängt. Für die Wissenschaft ist aber eine Pflanzenspecies darum nicht werthloser, weil sie seltener vorkommt, und eine bloss in einem Exemplare aufgefundene vorweltliche Thierspecies würde mit demselben Recht ihren Platz im natürlichen System fordern, als wenn sie uns täglich in zahllosen Exemplaren vor Augen käme. Ja sogar die ästhetische Theorie müsste einer begrifflich geforderten Modifikation des Schönen ihren Platz anweisen, und wenn sie auch in der bisherigen Erfahrung noch gar nicht zu Tage gefördert wäre, grade so gut wie die Paläontologie gewisse Zwischenstufen zwischen phylogenetisch zusammengehörigen Typen hypothetisch aufstellen kann. Die Aesthetik müsste dann die Künstler auffordern, um die Verwirklichung dieser Modifikation sich zu bemühen, wie die Paläontologie die Naturforscher auffordern muss, an den geeigneten Oertlichkeiten nach den fehlenden Zwischentypen zu suchen. Glücklicher Weise braucht aber die Aesthetik nicht erst auf die künstlerische Verwirklichung des transcendent Humoristischen zu lauern, wie die Paläontologie es z. B. längere Zeit auf die Auffindung des Ornithorynchus musste.

e. Der gebrochene Humor.

So lange dem empfindsamen Humor die klare und deutliche Perspektive auf die absolute Universalität des Humoristischen und speciell auf die Ueberwindung der immanenten Sphäre durch das transcendent Humoristische fehlt, so lange er also rein immanenter Humor sein und bleiben will, so lange krankt er auch an einem inneren Widerspruch. Als Rührendes soll das Humoristische ein immanent Beschränktes sein und bleiben; als Komisches soll es mikrokosmisch sein und auf die ausnahmslose Universalität der komischen Auflösung hindeuten. Um die Rührung über das Kleinste und Unbedeutendste entschuldbar zu machen, soll auch das Grösste nicht geschont werden; um aber in der Sphäre der Immanenz zu bleiben, soll doch wieder die Positivität seiner Idee respektirt werden. Diese Widersprüche kann das rührend Humoristische als solches nicht überwinden; es kann höchstens die Augen vor denselben schliessen und sich auf seinem beschränkten Gebiete in der ihm einmal anhaftenden Unvollkommenheit behaupten. Am besten gelingt ihm diess in der Sphäre des Idyllischen, wo das Grosse und Bedeutende überhaupt nicht zur Sprache kommt; hier liegt der Grund, warum den vorwiegend empfindsamen Humoristen (wie z. B. Jean Paul) die idyllischen Sujets und die idyllischen Episoden bei weitem am besten gerathen. Immerhin aber bleibt hierbei die Ueberwindung des Empfindsamen und Sentimentalen durch das Komische eine unvollständige, weil das letztere gleichsam mit Scheuklappen versehen und sein Blick auf den engsten Umkreis eingeengt ist; darum bleibt auch an dem empfindsamen Humor in dieser seiner reinsten Gestalt etwas von dem tadelnden Beigeschmack des Empfindsamen im Sinne der Rührseligkeit hängen. Will der Humor dem entgehen, so bleibt ihm nichts übrig, als seinen Schwerpunkt vom Rührenden auf das Komische zurückzuverlegen; insofern dabei der idyllische Zug und die einfachen Verhältnisse gewahrt bleiben, werden doch derbere Figuren von geringerer Sensitivität gewählt, die nicht gleich über jeden Quark gerührt werden (z. B. in der humoristischen Dialektdichtung, die sich mit Vorliebe in bäuerlichen und kleinbürgerlichen Kreisen bewegt). Damit ist dann aber doch eben das rührend Humoristische im Sinne des überwiegend Rührenden aufgegeben.

Will der Humor sich weder auf idyllische Empfindsamkeit beschränken, noch zum Uebergewicht des Komischen greifen, so kann er auch nicht die Augen gegen den in ihm liegenden Widerspruch verschliessen; hat er aber von diesem einmal ein Gefühl erlangt, und erweist er sich trotzdem unfähig, sich zu der Ueberwindung des Widerspruchs im transcendent Humoristischen aufzuschwingen, so siecht er an dem Widerspruch dahin. So entstehen die verschiedenen Formen des unästhetisch Humoristischen, des gebrochenen, verbitterten und krankhaften Humors.

Sie alle charakterisiren sich dadurch, dass der Versuch einer humoristischen Ueberwindung der Widersprüche des Lebens zwar gemacht wird, aber auf halbem Wege stecken bleibt, die Lösung

der Konflikte mehr oder weniger schuldig bleibt, und darum den Zuhörer ebenso wenig befriedigt als den Humoristen selbst. Der Humor hat nur dann einen Sinn und seine Existenz, nur dann eine Rechtfertigung vor sich selbst, wenn er zum Ziele gelangt, d. h. in Bethätigung wahrer Geistesfreiheit an den gegebenen ästhetischen Konflikten durch deren völlige Ueberwindung befriedigt und die Geistesfreiheit in sich befestigt und vergewissert. Wo dieses Ziel verfehlt wird und ein Widerspruch zwischen Streben und Vollbringen in der Entfaltung des Humors besteht, da ist derselbe in sich gebrochen; der Humorist müsste von Rechts wegen seine humoristischen Bestrebungen aufgeben, und da er unter dem Zwange seiner natürlichen Veranlagung steht und sie trotz ihrer Zwecklosigkeit fortsetzt, so fühlt er sie auch als in sich widerspruchsvolle, mit einem Bruch behaftete. Diese Gebrochenheit des Humors ist um so schlimmer, je sensitiver die Naturanlage und je idealer die Geistesanlage des Humoristen ist; denn die Sensitivität steigert die Unlust-Empfindung an den wahrgenommenen Konflikten und lässt immer kleinere und kleinlichere Ursachen als Uebel von Gewicht zur Empfindung kommen, die Idealität der Gesinnung und des Strebens aber legt an diese kleinen Missstände den Maassstab höchster Forderungen an. Eine krankhafte Sensitivität lässt sich z. B. durch die unbedeutendsten Gesundheitsstörungen und die zufälligsten Misserfolge in den gleichgültigsten Verrichtungen bis zur Fassungslosigkeit aufregen, und eine hypochondrische Stimmung fügt zu diesen realen kleinen Uebeln noch die eingebildeten Leiden einer ängstlichen Selbstbeobachtung und die erdichteten Chicanen einer misstrauisch verkannten Umgebung hinzu.

Eine abstrakt einseitige und spiritualistisch verstiegene Idealität der Beurtheilungsmaassstäbe des natürlichen und sittlichen Lebens fühlt sich von dem thierischen Untergrunde des menschlichen Daseins beständig choquirt und kommt aus der Entrüstung über das weite Zurückbleiben der Menschen hinter diesen ethischen und idealen Ansprüchen gar nicht heraus. Dieser Situationspessimismus und dieser moralische Entrüstungspessimismus können natürlich ganz unabhängig von allen humoristischen Bestrebungen bestehen; wo aber die humoristische Anlage und Neigung vorhanden ist, wird das Subjekt an den Konflikten, die solche ungesunden pessimistischen Anschauungen beständig vor Augen und zu Gemüthe führen, auch ebensoviel Anlässe zur humoristischen Bethätigung gewinnen. Wie der Situationspessimismus vorzugsweise zum trübseligen oder melancholischen Humor führt, so der moralische Entrüstungspessimismus zum satirisch bittern und verbitterten Humor. Ein solcher Humor ist dann aber ebenso krankhaft wie seine Grundlage und in seiner Abnormität und widerspruchsvollen Gebrochenheit hässlich. Am hässlichsten wird er da, wo hypochondrischer Situationspessimismus und moralischer Entrüstungspessimismus sich zum desperaten Miserabilismus vereinigen; es muss entschieden verfehlt genannt werden, wesentlich auf solchen Humor ein Kunstwerk zu gründen, wenngleich innerhalb eines Kunstwerks von anderweitigen gesunden Grundlagen eine solche desperat

miserabilistische humoristische Figur als charakteristischer Bestandtheil wohl am Platze sein kann.

Je länger der gebrochene Humor eine Persönlichkeit beherrscht, desto mehr untergräbt er ihren humoristischen Charakter, weil das Reflektiren über die wirklichen oder vermeintlichen Konflikte ohne Lösung und das Reflektiren über die widerspruchsvolle Gebrochenheit der humoristischen Anläufe die zum Humor erforderliche Geistesfreiheit immer mehr schwinden lässt. Wer einmal angefangen hat, an die Bosheit der leblosen Gegenstände gegen seine Zwecke und an die Chicane der umgebenden Menschen gegen ihn zu glauben und Beweise für diesen Glauben zu suchen, der redet sich leicht in irrsinnigen Aberglauben und Verfolgungswahn hinein und endet in völliger Umnachtung des Geistes. Der trübselige oder melancholische Humor verdüstert sich immer mehr zu krankhafter Melancholie, der satirisch bittre Humor zu ungerechter Menschenverachtung und unsittlichem Menschenhass. Bei der ersteren erlischt mit der Zeit jede Fähigkeit zum Komischen, bei dem letzteren jede Empfänglichkeit für sympathische Rührung. Der melancholische Humor erstirbt im nassen Jammer oder im aschgrauen Elend, der bittre Humor im lieblos giftigen Hohn einseitiger Satirik. Der desperate Miserabilismus sucht die launische Abwechselung zwischen diesen beiden gleich unerquicklichen Zuständen noch für Humor auszugeben, obwohl eine wirkliche Verschmelzung dieser Gegensätze ausgeschlossen bleibt; er glaubt damit erst auf dem Gipfel des Humoristischen angelangt zu sein, und blickt auf allen andern Humor als auf niedere Vorstufen seiner selbst herab.*)

f. Das elegisch Humoristische.

Alle Formen des gebrochenen Humors lassen sich darauf zurückführen, dass sie das Komische mit der Versumpfung eines unlösbaren oder für unlösbar gehaltenen Konflikts, statt mit der immanenten Lösung desselben, mit dem Traurigen statt mit dem Rührenden zu verknüpfen suchen. Das Krankhafte an ihm liegt darin, dass er etwas Unwichtiges für wichtig nimmt, und etwas für traurig ansieht, woran gar nichts Trauriges ist. Nun kann aber eine humoristisch veranlagte Persönlichkeit wirklich von tief traurigen Konflikten und schweren unabwendlichen Schicksalsschlägen betroffen werden, so dass es über menschliche Kräfte geht, eine immanente Lösung für dieselben zu finden. Wenn dieselbe dann die ganz ungewöhnliche Geistesfreiheit besitzt, diese seine tiefe Trauer humoristisch zu behandeln, so gilt das für etwas so Abnormes und Unerhörtes, dass man eher an die Herzlosigkeit des Menschen und an blosses Erheucheln seiner Trauer glaubt, oder an plötzlich eingetretene Geistesstörung denkt, als dass man die Echtheit dieses Humors zugeben will. Und in der That liegt in einem solchen etwas Unnatürliches, Abnormes, da die normale

*) Einen unvergesslichen Typus dieser Art von „Humoristen“ habe ich in Julius Bahnsen († 1883) kennen gelernt; sein (anonymes) „Pessimisten-Brevier“ (Leipzig 1880) giebt in einigen Stellen einen schwachen Vorschmack von dem, was er mündlich in dieser Richtung leisten konnte.

menschliche Natur eine gewisse Zeit für die Alleinherrschaft der ernsten blossen Trauer verlangt, und in der Störung dieser reinen Trauerzeit durch komische Selbstdarstellung oder humoristische Witze eine Gefühlsrohheit oder eine Alienation sieht. Trotzdem passt diese Ansicht nur auf die gewöhnliche Trauer, bei welcher der Mensch im Hintergrunde seiner Seele ganz wohl fühlt, dass die Trauer zwar ihre Zeit haben will, dass er sich aber auch mit der Zeit schon wieder von derselben erholen wird. Eine ganz vernichtende Trauer dagegen stellt den Menschen etwa so hin, wie der Delinquent sich nach dem Hängen fühlen würde, wenn er dann noch fühlen könnte; es wäre aber doch zu wenig gesagt, wenn man den Humor einer solchen vernichtenden Trauer als „Galgenhumor nach dem Hängen“ bezeichnen wollte, denn die Loslösung vom Irdischen und seinen Interessen ist hierbei eine so vollständige, dass wir es in solchem Falle bereits mit dem tragischen Humor zu thun haben. Das Charakteristische bei diesem Humor der erschütterndsten Trauer ist nur das, dass hier die Aussicht auf den bevorstehenden eignen Untergang fehlt (falls nicht Selbstmordentschluss hinzukommt), und dass in Folge dessen die tragische Erhebung auch nicht unmittelbar zu Stande kommt, sondern gleichsam erst mittelbar ausgelöst wird, indem der Eintritt des Komischen die vollständige Befreiung vom Irdischen und die Entrücktheit des Bewusstseins über die immanente Sphäre erst an's Licht bringt.

Nun liegt es aber in der Natur der tragischen Stimmung, dass sie nicht auf die Dauer sich im Bewusstsein zu behaupten vermag. Auch bei der vernichtendsten Trauer tritt allmählich der im Abschn. 1 dieses Kapitels (S. 319—320) geschilderte Process der Abschwächung und Verklärung in Erinnerungsschein ein, d. h. die Erweichung des Traurigen zum Wehmüthigen oder Elegischen. Die humoristische Persönlichkeit wird an dieser Wandlung selbst wieder Stoff zur humoristischen Bethätigung finden, gleichviel ob der tragische Humor in der frischen Trauer bei ihm Platz gegriffen hatte oder nicht. Indem bei der elegischen Auffassung der ungelöste Konflikt im Lichte der Ewigkeit als etwas der unmittelbar realen Gegenwart Entrücktes, relativ Nichtseiendes, betrachtet wird, zeigt das Elegische eine gewisse Verwandtschaft zum Tragischen; insofern aber im Elegischen der Mensch in die immanente Sphäre der phänomenalen Existenz gebannt bleibt und die Interessen derselben als wieder Macht über sich gewinnend fühlen muss, steht es im Gegensatz zum Tragischen, weil hier das Immanente vom Transcendenten überwunden wird wie dort das Transcendente vom Immanenten. So steht denn auch der elegische Humor mitten inne zwischen dem immanenten und transcendenten Humor, und repräsentirt gleichsam die Sehnsucht des ersteren nach dem Umschlag in den letzteren. Die Trauer über die Unlösbarkeit des Konflikts und über das Gebanntsein in die doch wieder lieb gewordene Sphäre der Immanenz mischt sich mit der Hoffnung auf die Erlösung aus derselben durch den dereinstigen Tod und mit dem Gefühl von der relativen Gleichgültigkeit des eignen Lebens oder Nichtlebens, des früher oder später Sterbens und des gesammten Inhalts des eigenen Lebensschicksals im Lichte der Vergänglichkeit

des Immanenten. In dieser elegischen Stimmung gewinnt der Mensch auch in den Augen der Andern die in der frischen Trauer missgönnte Freiheit zurück, das eigne Lebensschicksal in humoristische Beleuchtung zu rücken und die Eitelkeit und logische Absurdität derselben Bestrebungen komisch aufzulösen, in deren Scheitern er doch immer noch sich bewusst bleibt, den eigentlichen Inhalt seines Lebens eingebüsst zu haben. Dieser elegische Humor ist nur dann echt, wenn er frei ist von jedem, auch dem leisesten Anflug von Bitterkeit, und er bewährt seine Echtheit darin, dass er die sanfte Milde der Beurtheilung von dem eigenen Leben auf dasjenige der Andern ausdehnt und dadurch zur duldsamen Nachsicht führt. Wie die Erschütterung zur milden Rührung, so ist auch das spöttische Verlachen hier abgedämpft zum sanften Lächeln über die der Menschennatur unabwendlich anhaftenden und immer neu in Konflikte verstrickenden Schwächen und Irrthümer; „des Lächeln mit der Thräne im Auge“ findet recht eigentlich auf den elegischen Humor seine Anwendung.

Das elegisch Humoristische würde wegen seiner Verwandtschaft zum tragisch Humoristischen die höchste Form des immanent Humoristischen sein, wenn es nicht gar zu abgedämpfte Töne, gar zu verblasste Farben zeigte, so dass namentlich der komische Bestandtheil dabei viel zu abgeschwächt und verwässert erscheint, um auch nur annähernd die Wirkung entfalten zu können, zu der er im Humoristischen berufen ist. Lässt man aber einmal das Uebergewicht des Rührenden und die Beschränkung des Komischen auf einen leichten Anhauch gelten, dann ist unzweifelhaft das elegisch Humoristische die höchste Form des rührend Humoristischen. Der in immanenter Sphäre verbleibende Humor erzielt seine höchsten Erfolge, wenn er das komisch Humoristische mit dem wehmüthig Humoristischen mengt oder abwechseln lässt, und dabei eine so glückliche Mischung trifft, dass das Uebergewicht des Komischen im ersteren und das Uebergewicht des Rührenden im letzteren sich im Gesammteindruck zum ungefähren Gleichgewicht beider Seiten ausgleichen.

Dabei kehrt sich das Verhältniss zwischen Komischem und Rührendem in einer gewissen Hinsicht um. Beim empfindsamen Humor und seinen Uebergängen in die schwächer gebrochenen Formen des reflektirenden Humors vertritt nämlich die rührende Lösung mit ihrer liebevollen und bewundernden Versenkung in die Macht und Herrlichkeit der Idee auch im Unscheinbarsten und Unbedeutendsten den optimistischen Bestandtheil des Humors, die komische Beleuchtung aber mit ihrer zersetzenden und auflösenden Lauge den pessimistischen Bestandtheil des Humors. Bei der Mischung oder Abwechselung des komisch humoristischen und elegischen Humors hingegen pflegt der erstere naiv und lustig zu sein, also die optimistische Seite eines frohgelaunten Behagens und harmloser Lebensfreudigkeit zu repräsentiren; der letztere hingegen zeigt eine wehmüthige Resignation, die in ihrem Durchdrungensein von der Vergänglichkeit und Eitelkeit alles Immanenten kaum noch anders als pessimistisch genannt werden kann. Diese Umkehrung entspringt daraus, dass die naive Hingebung an die Ziele und an die Führung der immanenten Idee beim empfind-

samen Humor auf Seiten des Rührenden, bei der Mischung des komisch und elegisch Humoristischen auf Seiten des komisch Humoristischen liegt, während die auflösende Reflexion mit mehr oder minder pessimistischem Ergebniss bei dem ersteren auf Seiten des Komischen, bei der letzteren auf Seiten des elegisch Humoristischen ist. In beiden Fällen ist also der naive Bestandtheil optimistisch, der reflektirende pessimistisch gefärbt; der erstere, weil er sich kritiklos der immanenten Teleologie anvertraut und in freudiger Zuversicht von derselben getragen fühlt, der letztere, weil er die blosse Relativität der Bedeutung des Immanenten und die schliessliche Negativität der ganzen immanenten Teleologie ahnt.

Der blosse Optimismus ist zum Humor ebenso unfähig wie der blosse Pessimismus, es bedarf immer der Mischung beider; wer die widerspruchslose Möglichkeit und thatsächliche Wahrheit einer solchen Mischung bestreitet, der muss auch das Humoristische als ein in sich widerspruchsvolles oder doch thatsächlich unwahres Degenerationsprodukt der Kunst und des Lebens verurtheilen. Wenn es zwar überall der teleologische Optimismus und der eudämonologische Pessimismus ist, die sich im Humoristischen ästhetisch vermählt darstellen, so ist es doch in den niederen Formen des Humoristischen der empirische Pessimismus, in der höchsten Form des transcendent Humoristischen der metaphysische Pessimismus, der mit dem teleologischen Optimismus zusammentritt, und die Uebergangsformen des immanent Humoristischen zum transcendent Humoristischen zeigen einen um so höheren ästhetischen Werth, je mehr der empirische Pessimismus seinen Gesichtskreis erweitert und zum metaphysischen hinstrebt. Im lustigen Humor, wie auch im rührenden, soweit er rein immanent bleibt, siegt der teleologische Optimismus über den bloss empirischen Pessimismus und über allen unwahren, d. h. abstrakt idealistischen Pessimismus, wie es sein logisches Recht ist; im satirisch bittern und elegischen Humor ist es bereits die Ahnung von der Unzulänglichkeit dieses Sieges und das Hinstreben nach dem metaphysischen Pessimismus, was die Befriedigung an den immanenten Lösungen in Frage stellt und die Sehnsucht nach einem Höheren weckt, ohne sie zu stillen. Seine wirkliche Ueberwindung durch den metaphysischen Pessimismus findet der teleologische Optimismus erst im transcendent Humoristischen; hier spielt aber auch der empirische Pessimismus gar keine Rolle mehr, sondern liegt weit hinter ihm im wesenlosen Scheine des überwundenen Gemeinen.

Wer schlechthin unfähig ist, den empirischen Pessimismus hinter sich zu lassen, sondern für immer in demselben befangen bleibt, der schliesst sich damit von der Erhebung in das Reich des Humoristischen für immer aus, sowohl von demjenigen des immanent Humoristischen, wo derselbe durch den teleologischen Optimismus, als von demjenigen des transcendent Humoristischen, wo beide von dem metaphysischen Pessimismus überwunden werden. Wer den empirischen Pessimismus zwar dem metaphysischen aufzuopfern bereit ist, aber sich sträubt, denselben vorher und abgesehen von allem metaphysischen Pessimismus schon durch den teleologischen Optimismus überwinden zu lassen, der

ist zwar principiell zum Eintritt in das transcendent Humoristische, aber nicht zu demjenigen in das immanent Humoristische befähigt; da aber ersteres praktisch nur selten und in mehr punktueller Koncentration vorkommt und wesentlich dazu dient, das universell Humoristische herbeizuführen und zu krönen, so bleibt einem solchen das Gebiet des Humoristischen als Ganzen wesentlich verschlossen. Dabei ist natürlich nicht von der reflexionsmässigen Beherrschung oder Bekämpfung philosophischer Theorien, sondern von einer intuitiven Anerkennung oder Ablehnung der diesen philosophischen Lehren zu Grunde liegenden Auffassungsweisen der Welt die Rede.

g. Das Tragikomische.

Das transcendent Humoristische ist der höchste Gipfel des Schönen, weil es das Mikrokosmische des Tragischen mit dem Mikrokosmischen des Komischen vereinigt und darum die am meisten mikrokosmische Gestalt des Schönen ist. Was bei dem Komischen nur intellektuelle Perspektive auf die weitere Entfaltung des komischen Processes und die fortschreitende Auflösung aller scheinbaren Positivität der immanenten Idee ist, was bei dem Tragischen nur voreilige mikrokosmische Gemüths-Anticipation der makrokosmischen Eschatologie in einer wohl erklärlichen und entschuldbaren, aber doch universell unfruchtbaren und praktisch bedauerlichen verfrühten Anwendung auf einen Einzelfall ist, das wird in dem transcendent Humoristischen zur Einheit von intellektueller und gemüthlicher Weltüberwindung, von anticipirtem Einzelfall und Zukunftsperspektive.

Die Heiterkeit des Komischen hat sich hier abgedämpft bis zu jener idealen Heiterkeit der ästhetischen Auffassung, welche über aller Realität schwebt, weil sie das Verdikt der Scheinhaftigkeit über dieselbe gesprochen hat; diese ideale Heiterkeit ist selbst schon Ernst, und steht in einem Gegensatz nur noch zu dem Ernst der Befangenheit in der Sphäre der Immanenz, nicht mehr zu dem Ernst des höchsten Idealismus der Auffassung, mit dem sie vielmehr zusammenfällt. Dieser Ernst aber ist das Tragische; diejenige Herbheit desselben, durch welche er der Verschmelzung mit jener idealen Heiterkeit des Komischen zu widerstreben scheint, haftet nur seinen Geburtswehen, der tragischen Erschütterung an, aber nicht dem ausgereiften, seiner selbst gewiss gewordenen Tragischen. Der Ernst, der diesem letzteren noch verbleibt, ist nichts als die überirdische Verklärung des von der Welt und ihrem Ernste losgerungenen Geistes, d. h. die transcendente Geistesfreiheit selbst, welche mit der idealen Heiterkeit des weltüberhobenen Bewusstseins, d. h. mit der Stimmung des höchsten Komischen eins und dasselbe ist. Die Stimmung des höchsten Komischen und des Tragischen ist dieselbe, nur ihre Herkunft und ihre Aeusserungsweise ist verschieden; deshalb sind sie auf das Beste geeignet zu einem einheitlichen Tragikomischen oder Komitragischen zu verschmelzen und in dieser Einheit einander zu einer vollständigeren Totalität zu ergänzen.

Nicht der in sich ganze, weil geflissentlich auf die Sphäre der Immanenz sich beschränkende immanente Humor fordert die Erhebung

zum transcendenten Humor, wohl aber der in sich gebrochene oder sich aus sich hinaus sehnende immanente Humor; dieser aber findet thatsächlich im transcendenten Humor seine höhere Potenz und seinen ästhetischen Abschluss. Für den Humor in der tiefsten Trauer ist diess bereits gezeigt; es gilt ebenso für den gebrochenen Humor, sofern noch ein hinreichender gesunder Fond hinter demselben steckt, um bei der Verwickelung in einen wirklich grossen, erhabenen und doch unlöslichen Konflikt der tragischen Erhebung fähig zu sein. Dann fällt es der humoristischen Person auf einmal wie Schuppen von den Augen und lässt sie erkennen, mit welchen Kleinlichkeiten sie sich geplagt und mit welchen Erbärmlichkeiten sie sich unnütz herumgeschlagen hat; die dem Nichtigen fälschlich beigemessene Wichtigkeit vergeht vor dem wahrhaft schweren Konflikt und die im bisherigen Leben gewonnene Virtuosität im humoristischen Wechsel des Gesichtspunktes zwischen Verstand und Gemüth wird nun auf den tragischen Konflikt selbst angewendet. Dasselbe irdische Getriebe, das einerseits als tragisch zermalmendes und tragisch erhebendes Schicksal gefühlt wird, wird andrerseits als Selbst-*reductio ad absurdum* des Unlogischen angeschaut; wie aber die tragische Erhebung sich nicht nur von diesem bestimmten Wollen, sondern von dem Willen zum Leben schlechthin als von einer Verirrung der metaphysischen Potenz abkehrt, so ist es auch nicht mehr dieses oder jenes Wollen mit bestimmtem, zufällig relativ unlogischem Inhalt, sondern das Wollen schlechthin als ein seinem Wesen nach Unlogisches, dessen Selbst-*reductio ad absurdum* in einem mikrokosmischen Einzelfall angeschaut wird.

Wenn das Rührende zwischen der inneren und äusseren Katastrophe der letzte Rückblick des tragischen Helden auf die Erscheinungswelt im Lichte des errungenen tragischen Bewusstseins, die letzte Abrechnung mit den irdischen Interessen, der Abschied auf der Schwelle ist, so ist das transcendent Humoristische das kopfschüttelnde Lächeln des freigewordenen Geistes, mit welchem er bei seiner bereits angetretenen Himmelfahrt die kleiner und kleiner werdende Erscheinungswelt wie etwas seine Person zwar nichts mehr angehendes aber doch sehr Wunderliches anschaut. In der transcendirenden Erhebung findet der Wille endlich das, was er in der Welt vergebens suchte: endgültige Befriedigung, aber nicht als positive Glückseligkeit, wie er auf seiner Weltwanderung thöricht träumte, sondern als rein privativen Frieden.

Ob er die Kontrastlust des so durch Resignation im Untergange errungenen Friedens mit nach innen gekehrtem Blicke geniesst, oder ob er den Kontrast durch den Blick nach aussen auf die Absurdität der endlich überwundenen Erscheinungswelt in seinen Farben aufzufrischen und zu steigern sucht, das wird von den Voraussetzungen sowohl des individuellen Charakters als auch des besonderen Weges, auf welchem derselbe zur Willensverneinung gelangt ist, abhängen. Wenn eine komische oder humoristische Person in einen tragischen Konflikt geräth und in demselben untergeht, oder durch einen nächststehenden Freund an einem solchen Konflikte und seinem tragischen

Ausgang sympathisch betheiligt wird, so wird sie selten ihren Gewohnheiten, Neigungen und Fertigkeiten so untreu werden, dass sie in dieser Verwickelung aufhörte, die humoristische Beleuchtung spielen zu lassen, die dann in diesem Falle, wenn die Figur nicht gänzlich hinter den Forderungen der Situation zurückbleibt, transcendent humoristisch ausfallen muss. Wenn dagegen eine ernste Figur, die weder Anlage noch Uebung noch Neigung zur Entfaltung von Humor besitzt, zum tragischen Helden wird, so ist kaum anzunehmen, dass bei ihrer tragischen Erhebung die Neigung zum Humor sich plötzlich einstellen sollte. Unmöglich ist der Fall zwar nicht, doch müsste er in einer Dichtung sehr fein motivirt sein, um glaubhaft zu werden. Für den Humor, wenn die tragische Situation eintritt, ist gleichsam die Zwangslage gegeben, zum Tragikomischen zu führen; aber für den tragischen Helden ist ohne Weiteres keine Nöthigung ersichtlich, welche ihn bei der Katastrophe auf einmal zum Humoristen machen müsste.

Das Komische kann durch die Situation sehr leicht zum Tragikomischen, aber nicht ebenso das Tragische zum Komitragischen werden; wenn die tragische Erhebung gar nicht objektiv im tragischen Helden, sondern nur subjektiv im Zuschauer zu Stande kommt, so ist sogar jede Möglichkeit des Komitragischen ausgeschlossen, weil der Held gar nicht zu der erforderlichen Geistesfreiheit gelangt, um den Uebergang vom Ernst des erhabenen Konflikts zur idealen Heiterkeit des Komischen zu vollziehen. Aber auch im andern Falle darf die tragische Stimmung mit ihrer Versenkung in sich selbst als eine in sich geschlossene gelten, welche, subjektiv genommen, weniger als diejenige irgend einer andern Modifikation des Schönen einer Ergänzung bedürftig ist. Das Tragische ist als die höchste der einseitigen Modifikationen zugleich die in sich vollständigste und abgeschlossenste und darum sogar objektiv genommen die am wenigsten ergänzungsbedürftige; sofern sie aber doch noch einseitig und objektiv ergänzungsbedürftig ist, kommt diess in der tragischen Stimmung subjektiv nicht unmittelbar zum Bewusstsein. Diess ist der Grund, weshalb man von einem Komitragischen gar nicht spricht, sondern immer nur von einem Tragikomischen. Dennoch ist dieses erstere auch nicht ganz zu verwerfen. Wie im komisch Humoristischen (z. B. des Aristophanes) oft eine unverkennbar tragische Stimmung zu Grunde liegt, obwohl die tragische Situation, an welche sie sich knüpft, mehr als Hintergrund der Handlung angedeutet, als direkt ausgeführt ist, so kann auch im Tragischen oft ein leiser komischer Zug an rechter Stelle und in rechter Weise angebracht von ungeheurer Wirkung sein und die tragische Wirkung in unvermuthetem Grade verstärken. Freilich gehört dazu von Seiten des Künstlers eine ganz ausserordentliche Geistesfreiheit und Kühnheit in Verbindung mit sicherster Beherrschung der Kunstmittel, und man darf sich deshalb nicht wundern, dass dieser Versuch nur selten gewagt wird, und dass das Wagniss in vielen Fällen missglückt. Aber was die Kunst zu wagen scheut, das wagt desto häufiger die Geschichte, und manchmal mit ganz frappanter Wirkung, sogar in Bezug auf eine Kombination des

Tragischen und unbewusst Komischen.*) Dass die ganze Geschichte der Menschheit und der gesammte Weltprocess ästhetisch betrachtet eine Tragikomödie im höchsten und tiefsten Sinne des Worts ist, braucht hier nicht mehr erörtert zu werden, weil diess eben die Voraussetzung für den mikrokosmischen Charakter des Tragischen und Komischen und damit für den ästhetischen Werth beider war.

Die Gefahr der Verirrung liegt bei dem Tragikomischen darin, dass an Stelle des Tragischen das kalt Grässliche oder auch das Grauenhafte gesetzt wird; es entsteht dann die unästhetische Abart des grausig Humoristischen, welche von Seiten der deutschen Romantiker (an der Spitze E. T. A. Hoffmann) eifrige Pflege gefunden hat. Es versteht sich von selbst, dass das grausig Humoristische nur da unästhetisch hässlich ist, wo es sich als ein selbstständig Schönes darbietet, dass es dagegen als Mittel des charakteristisch Schönen in einem umfassenderen Kunstwerk sehr wohl ästhetisch gerechtfertigt sein kann.

h. Das universell Humoristische.

Wie die tragische Wirkung nur eine mehr oder minder punktuell zusammengedrängte sein kann, so auch die tragikomische. Ist das Schöne selbst ein eng umrahmtes, dicht zusammengedrängtes von geringem zeitlichem Umfang, so kann die Punktualität der tragikomischen Wirkung immerhin breit genug sein, um sich annähernd mit dem ganzen Schönen zu decken; ist dagegen das Schöne in eine längere Handlung ausgebreitet, so kann die tragikomische Wirkung sich erst bei der tragischen Katastrophe entfalten. Das tragische Element in dieser tragikomischen Schlusswirkung wird durch die tragische Spannung des unversöhnlichen Konflikts als eine je länger desto dringender werdende Erwartung vorbereitet; das komische Element an derselben bedarf aber ebenfalls der Vorbereitung, da sein völlig unvorbereitetes und darum ganz unerwartetes Einsetzen auf dem Höhepunkt einer einseitig ernsten tragischen Handlung in der Regel als ein unmotivirter Missklang stören würde. Da aber keine eigentlich komische Handlung vorliegt, kann die Vorbereitung auf den Eintritt der komischen Beleuchtung am Schluss nicht nach Analogie der Komödie vorbereitet werden; denn eine solche Vorbereitung würde den harmlos heitern Ausgang fordern und keinen Uebergang zu einer tragischen Katastrophe gestatten. Die Vorbereitung zu dem komischen Bestandtheil im tragikomischen Schluss kann deshalb nur darin bestehen, dass die ernste Vorbereitung des tragischen Bestandtheils doch während des ganzen Laufes der Handlung schon eine mehr oder minder humoristische Färbung erhält; da nun aber dieser vorbereitende Humor nicht schon transcendenter Art sein kann, so muss er immanenter Art sein. Hier zeigt sich, dass bei umfassenderen Kunstwerken das transcendent Humoristische nicht in seiner Isolirung vorkommen kann, sondern nur als die letzte Krönung und der Ab-

*) Man denke z. B. an die Hinrichtung der Königin Maria Stuart, bei welcher der Henker das abgeschlagene Haupt an dem blonden Haar aufheben will, aber nur die Perrücke fasst, welche das graue Haar bedeckt (Von Hans Herrig in einem Gedicht behandelt).

schluss des immanent Humoristischen, welches das ganze Kunstwerk durchzieht; d. h. mit andern Worten: das Tragikomische, welches das immanent Humoristische als seine Vorbereitung fordert, erweitert sich dadurch zum universell Humoristischen.

Das universell Humoristische schliesst keine Gestalt des immanent Humoristischen von sich aus; wenn sie auch diejenigen Formen begünstigt, welche mit der düsteren Vorahnung des tragischen Schicksals harmoniren, so gestattet sie doch unter Umständen auch denjenigen ihren Platz, welche mit diesem von den Ereignissen voraufgeworfenen Schatten kontrastiren. Zu den ersteren Arten gehört der empfindsame, schwermüthige, wehmüthige, düstre, grübelnde, satirische und bittere Humor, zu den letzteren der naive, komische, pfiffige, lustige und ausgelassene Humor. Ob der Humor dem tragischen Helden selbst, oder nur einer oder mehreren Nebenpersonen anhaften kann, wird von dem Charakter des ersteren abhängen, so wie von den Verhältnissen, in denen er sich bewegt und von der Art der Handlungsführung. Es ist auch keineswegs ausgeschlossen, dass der tragische Held uns zunächst als eine Figur mit lustigem Humor entgegentritt, da ein solcher Humor sehr wohl mit heldenhaften Eigenschaften vereinbar ist; der Kontrast dessen, was der Held zuerst ist, und dessen, was durch den tragischen Konflikt aus ihm wird, müsste in diesem Falle am allerwirksamsten sein, weit mehr, als wenn bloss ein Begleiter des Helden den lustigen Humor vertritt. Bedingung ist dabei nur, dass der lustige Humor des Helden frei von Oberflächlichkeit ist, dass er sich von vornherein als ein der Vertiefung sehr wohl fähiger darstellt und diess durch gelegentliche humoristische Streiflichter von ernsterer und tieferer Lebensauffassung verräth. Es kann aber auch der tragische Held ebensowohl mit reflektirendem, selbst mit mehr oder minder gebrochenem, ja sogar mit krankhaftem Humor behaftet sein und in dem Durchgang durch den tragischen Konflikt die Gesundung, Läuterung und Veredelung desselben zum transcendenten Humor erringen. In diesem Falle kann der Kontrast des lustigen Humors durch eine Nebenperson vertreten sein, er kann aber auch fehlen. Endlich kann aber auch der universelle Humor des Dichters auf die Figur seines Helden koncentrirt werden, so dass dessen Humor je nach Laune und Gelegenheit alle Formen des Humoristischen durchläuft und frei mit allen seinen Nüancen spielt, um schliesslich seine humoristische Lebensleistung mit der Erhebung zum transcendenten Humor zu krönen.

Mag aber nun der Reichthum der Formen des Humoristischen auf eine Figur vereinigt, oder auf mehrere vertheilt sein, oder mag der Dichter zur Abwechselung in eigner Person als universeller Humorist vor den Vorhang treten (wie beim humoristischen Epos und Roman) und seine humoristischen Einfälle zum Besten geben, immer umspannt das universell Humoristische die ganze Stufenleiter dieser Formen, wenn auch nicht in jedem einzelnen Kunstwerk von allen ohne Ausnahme Gebrauch gemacht wird. Nur eine unter diesen Formen darf keinenfalls fehlen, wenn die Bezeichnung des universell Humoristischen gerechtfertigt bleiben soll: das transcendent Humo-

ristische oder Tragikomische; wo diese fehlt, haben wir es nicht mehr mit universell Humoristischem, sondern nur noch mit immanent Humoristischem zu thun.

Das immanent Humoristische bleibt in die Enge des phänomenalen Daseins gebannt; es legt seinem Blick entweder willkürliche Beschränkungen auf, oder verfängt sich in dem Widerspruch des gebrochenen Humors oder erstirbt in der ungestillten Sehnsucht des elegischen Humors nach Ueberschreitung dieser Enge. Das transcendent Humoristische ist die ersehnte Ueberwindung aber auf Kosten der Abkehr von aller Phänomenalität; es grüsst die Erde auf Nimmerwiedersehn und schwingt sich in Regionen empor, wo die sinnliche Anschauung und damit das Reich des Schönen aufhört. Man sieht wohl noch den Umschwung und Emporstieg, aber nicht mehr, wohin die Fahrt geht; das Jenseits ist ein bloss geahntes, kein geschautes, aber das Interesse am Diesseits ist doch über diesem Aufblick erloschen. Das immanent Humoristische kennt keine andre Heimath als das Diesseits, und kann doch in ihm nicht recht heimisch werden, weil es eben die transcendente Bedeutung desselben ignorirt, in welcher allein sich seine Widersprüche lösen. Das transcendent Humoristische erfasst dieses Jenseits, verkennt aber wiederum die Bedeutung des Diesseits als eines Mittels und einer Leiter zu jenem und thut dem Diesseits Unrecht, indem es dasselbe in voreiliger Weise total negirt. Das universell Humoristische allein ist fähig, beiden ihr Recht widerfahren zu lassen, das Diesseits mit Liebe zu umfassen, weil es zum Jenseits führt, aber auch es erleichtert fahren zu lassen, wenn es im Einzelfall in unlösbare Konflikte verwickelt, und ihm doch noch im willigen Scheiden die Liebe zu bewahren, die es als Erlösungsmittel für das Ganze verdient.

Das universell Humoristische ist nicht nur die höchste Gestalt des Humoristischen und damit der Modifikationen des Schönen, sondern es ist auch zugleich die synthetische Einheit aller dieser Modifikationen, die es alle umspannt und ästhetisch verwerthet. Wenn das immanent und das transcendent Humoristische nur je zwei von den konflikthaltigen Modifikationen zur Einheit verknüpfen, so verbindet das universell Humoristische alle drei, und weist jedem von ihnen den Platz an, wo es theils in Verbindung mit den andern, theils im Kontrast dieser Verbindungen unter einander zu einem Maximum ästhetischer Wirkung gelangt. Dass und wie das Erhabene und Anmuthige in den einseitigen konflikthaltigen Modifikationen zu aufgehobenen Momenten geworden sind, ist beim Rührenden, fein Komischen und Tragischen gezeigt worden; es ist somit selbstverständlich, dass auch sie mit diesen und durch diese in das universell Humoristische aufgenommen sind. Ja es bedarf nur geringer Ueberlegung, um zu erkennen, dass die Erhabenheit des Tragischen im Tragikomischen, die Anmuth des Rührenden im rührend Humoristischen, und die Anmuth des fein Komischen im komisch Humoristischen noch bedeutend erhöht sind. Es kann demnach keinen Zweifel unterliegen, dass das universell Humoristische ein „konkret Allgemeines“ im Hegelschen Sinne dieses Ausdrucks, dass es zugleich

die umfassendste und die höchste Gestalt des Schönen darstellt, in welcher alle vom Schönen durchlaufenen Modifikationen aufgehoben und mit erhöhtem ästhetischem Werth konservirt sind.

i. Das Verhältniss des universell Humoristischen zu den übrigen Modifikationen.

Es wäre nun aber ganz irrthümlich, wenn man hieraus schliessen wollte, dass eigentlich nur das universell Humoristische und nicht die andern einseitigeren Modifikationen des Schönen ästhetische Pflege verdienen. Dem steht zunächst schon das entgegen, dass wie in allen Gebieten das Höchste auch das Seltenste ist, so auch das Vorkommen des universell Humoristischen im Naturschönen und geschichtlich Schönen ein sehr beschränktes und im Kunstschönen wesentlich auf eine Kunst, die Poesie, eingeengtes ist. In der untermenschlichen Natur ist das universell Humoristische gar nicht zu finden, da selbst die niederen Formen des immanent Humoristischen hier wesentlich nur durch leihendes Hineintragen von der ästhetischen Anschauung hervorgebracht werden (z. B. im Thierbild oder der Thierfabel). In lebenden menschlichen Persönlichkeiten findet man allerdings manchmal, wenn auch nur ganz ausnahmsweise die Entwicklung eines universellen Humors, aber nur ganz selten wird jemand Gelegenheit finden, auch wenn er einen solchen Humoristen kennt, denselben transcendenten Humor entfalten zu sehen; denn dazu gehört eben, dass entweder der Humorist selbst oder ein ihm Nächststehender in eine tragische Verwickelung geräth. Wenn aber der Humorist sich tragischer Stoffe und Vorgänge, die ihn nicht direkt oder indirekt reell angehen, bemächtigt, um sie in tragikomische Beleuchtung zu rücken, so wird er damit bereits zum Künstler, wenn auch nur in der Form des Improvisators. Die Geschichte ist allerdings eine Fundgrube des universell Humoristischen, aber doch nur für denjenigen, der das Rohmaterial derselben mit künstlerischem Blicke sichtet. Sie ist um so universeller humoristisch, aus je höherer Vogelperspektive man dieselbe betrachtet; damit aber ist schon gesagt, dass die mikrokosmische Geschlossenheit des ästhetischen Scheins in ihr sehr selten ist und mehr oder minder erst durch poëtische Licenz hineingelegt werden muss.

So ist es denn nirgends dringlicher als beim universell Humoristischen, dass die Kunst sich des höchsten Schönen bemächtige, um es in freiem ästhetischen Schein von mikrokosmischer Bedeutung und Geschlossenheit für die sinnliche Anschauung herauszustellen. Nun ist aber die Befähigung der Künste für die Darstellung des universell Humoristischen bedingt durch ihre Befähigung zur Darstellung des Komischen und Tragischen. Die Musik ist wesentlich auf das einfach Schöne, Erhabene, Anmuthige und Rührende in ihren verschiedenen Gestalten beschränkt und reicht schon an das Komische und Tragische kaum heran, geschweige denn an das Humoristische; sie kann wohl Stimmungen ausdrücken wie sie durch das Tragische und durch das Komische geweckt werden, aber sie kann kaum Stimmungen ausdrücken, wie sie durch das Tragikomische geweckt

werden, weil dazu die Anschauung eines objektiv Tragikomischen unentbehrlich scheint. Am ehesten gelingt es ihr noch, den Ausdruck einer rührenden, traurigen oder wehmüthigen Stimmung mit demjenigen einer neckischen Fröhlichkeit oder idealen Heiterkeit zu durchweben, oder den Ausdruck einer ausgelassenen Stimmung durch rührende Züge abzudämpfen und humoristisch zu färben, so lange beides sich im Gebiete des naiv Humoristischen hält; dagegen ist ihr das Gebiet des reflektirt Humoristischen ebenso verschlossen wie dasjenige des gebrochenen Humors. Die bildende Kunst kann wohl noch die niederen Gestalten des immanent Humoristischen, insbesondre das unbewusst Humoristische, das naiv Humoristische, das Launige und lustig Humoristische darstellen, reicht aber mit ihren Darstellungsmitteln schon für das reflektirt Humoristische, geschweige denn für das transcendent Humoristische, nicht aus. Dasselbe gilt die für die Mimik wenn auch in geringerem Grade, weil dieselbe sowohl das Komische wie das Tragische in viel weiterem Umfange als die bildende Kunst beherrscht; aber grade der reflektirte Humor und seine Erhebung zum spekulativen muss im eigentlichsten Sinne zu Worte kommen, d. h. sich im Inhalt der Rede kundgeben, um verständlich zu werden. Die Mimik kann deshalb wohl als ein wirksames Unterstützungsmittel der Dichtkunst bei der Darstellung des universell Humoristischen gelten, aber ohne Anschluss an die letztere würde sie sich vergeblich mit der selbstständigen Darstellung desselben abmühen. Die Dichtkunst ist die einzige, welche sowohl die Krönung des universell Humoristischen im Tragikomischen als auch die wichtigsten Formen der Vorbereitung derselben durch reflektirenden Humor darzustellen vermag, und schon diese Beschränkung seiner Darstellbarkeit auf eine einzige Kunst kann davor warnen, die relative Bedeutung desselben im Dasein des Schönen zu überschätzen.

Aber auch innerhalb der Dichtkunst darf man diese Bedeutung nicht überschätzen. Je höher der ästhetische Werth einer Gestalt des Schönen ist, desto schwerer ist ihre vollendete Darstellung, und desto schwerer ist selbst für eine vollendete Darstellung derselben ein empfängliches und verständnissvolles Publikum zu finden. Wenn das weibliche Geschlecht mehr Geschmack am Rührenden zu finden weiss, weil es sich im engeren Kreise der vertrauteren immanenten Sphäre hält, wenn der Mann dagegen mehr zum Komischen und Tragischen hinneigt, so wird auch im Gebiete des Humoristischen das empfindsam Humoristische mehr dem weiblichen, das komisch Humoristische und Tragikomische mehr dem männlichen Geschmack entsprechen. Bekanntlich ist einem grossen Theil des weiblichen Geschlechts die Empfänglichkeit für das Humoristische überhaupt versagt; diejenige für das transcendent und universell Humoristische wird man bei Frauen nur ausnahmsweise und auch bei Männern nicht allzuhäufig finden.

Je höher der Künstler sich sein Ziel steckt, desto leichter wird er es ganz verfehlen, desto unvollkommener wird er es erreichen, wenn er es überhaupt erreicht. Die mannichfachen Abwege, welche den humoristischen Dichter von allen Seiten verlocken können, sind

bereits erwähnt; aber auch wenn er sich vor allen hütet, bleibt es fraglich, ob seine *vis comica* ausreicht, um nicht schaal zu werden, ob seine Expositionen der humoristischen Pointen nicht zu weitläufig ausfallen, als dass nicht der Vortrag oder die Lektüre langweilig würde, ob seine synthetische Kraft genügt, um nicht bloss eine Nebeneinanderstellung, sondern auch eine wirkliche Durchdringung und Verschmelzung des Rührenden, Komischen und Tragischen zu bewirken, ob es ihm gelingt, das annähernde Gleichgewicht zwischen den kombinirten Bestandtheilen herzustellen, und ob endlich seine Bemühungen um humoristische Wirkung ihn nicht zu Kompositionsfehlern im Gange und Tempo der Handlung verleiten. Grade herausgesagt ist diess noch keinem Dichter gelungen. Es giebt wohl zahlreiche Anläufe zu universell humoristischen Dichtungen, aber keine einigermaassen vollendete Lösung dieser Aufgabe. Entweder sind es rührende, komische oder tragische Dichtungen mit humoristischer Beimischung und Färbung, was geliefert ist, oder es sind humoristische Dichtungen, welche in untergeordneten Gestalten des Humoristischen stecken bleiben, ohne zur Verwirklichung des universell Humoristischen durchzudringen, und dabei doch noch oft starke Anforderungen, sei es an die Geduld, sei es an die Anspruchslosigkeit der Leser stellen. Eine universell humoristische Dichtung, welche allen hier aufgestellten Ansprüchen nur einigermaassen genügte, ist noch ein frommer Wunsch, und wird es bei den ganz ausserordentlichen und gehäuften Schwierigkeiten, welche seiner Erfüllung entgegenstehen, vielleicht noch lange, wo nicht immer, bleiben.

Diese rein äusserlichen, unsachlichen und persönlichen Erschwerungen der Auffassung und Produktion können natürlich nicht hindern, die principielle ästhetische Ueberlegenheit des universell Humoristischen über alle andern Gestalten des Schönen anzuerkennen, wohl aber können schon sie davor warnen, die thatsächliche ästhetische Bedeutung der letzteren im Vergleich zum ersteren zu unterschätzen, und sich einer einseitigen Pflege dessen zu widmen, wofür bisher die Kräfte der Höchstbegabten nicht ausgereicht haben. In noch höherem Maasse aber deutet dahin die sachliche Schwierigkeit für den Dichter, geeignete Sujets, welche eine universell humoristische Behandlung ohne Widerspruch mit den Charakteren, der Handlung und den Zeitverhältnissen zulassen, aufzufinden oder zu erfinden. Soweit es ein ausfindig Machen von vorhandenen Sujets aus dem Gebiete des geschichtlich oder kulturgeschichtlich Schönen betrifft, weist diese sachliche Schwierigkeit auf die vorher erwähnte Seltenheit des Vorkommens im geschichtlich Schönen in mikrokosmischer Abrundung als auf ihre Ursache hin; soweit es sich aber um das poetische Erfinden und Ersinnen handelt, deutet sie auf ganz andre Ursachen hinaus. Man findet im Bereich der vorhandenen Dichtwerke, ebenso wie in der Geschichte und Kulturgeschichte zahllose einseitig rührende Sujets gegen ein tragisches und zahllose immanent humoristische Sujets gegen ein universell humoristisches; man findet aber auch eine Menge von rein tragischen oder rein komischen Sujets gegen ein tragikomisches. Zu einem universell humoristischen Sujet gehört, dass dasselbe in einer Zeit spielt, wo universell humo-

ristische Auffassung überhaupt schon kulturgeschichtlich herausgebildet war, also in einer ziemlich modernen Zeit; ferner, dass es seine Figuren aus einer Gesellschaftsschicht entlehnt, in welcher eine universell humoristische Weltanschauung sich entfalten konnte, also aus gebildeten und an Reflexion gewöhnten Kreisen. Weiterhin aber muss der Held der tragikomischen Handlung ohne Widerspruch mit dieser Handlung und ihren motivatorischen Voraussetzungen entweder selbst eine humoristische Persönlichkeit sein können, oder einer solchen freundschaftlich nahe stehn.

Die Seltenheit einer Vereinigung aller dieser Bedingungen macht es begreiflich, dass in den objektiven Dichtungsgattungen, in welchen der Dichter hinter seinem Werk verschwindet, das universell Humoristische so unendlich schwer zu verwirklichen ist, und dass die nach seiner Verwirklichung strebenden Dichter es in Folge dessen vorziehen, sich in eine mehr subjektive Dichtungsart zu flüchten, in welcher sie selbst als universelle Humoristen vor den Vorhang treten und ihre beleuchtenden Glossen vorbringen können. Die plastische Epik ist deshalb ganz ungeeignet für die Darstellung des universell Humoristischen, weil die Heroenzeit dasselbe noch nicht kannte, und weil die Objektivität der Darstellung in ihr gewahrt bleiben muss; das Drama ist nur dann principiell dazu brauchbar, wenn es entweder ein modernes Sujet behandelt, oder aber den Zuschauer in ein Märchenreich der Phantasie mit mehr oder minder willkürlichen Voraussetzungen versetzt. Aber das realistische moderne Drama ist bis jetzt ausser Stande gewesen, die in der Sache liegenden Schwierigkeiten thatsächlich zu überwinden, so dass neben dem modernen humoristischen Roman eigentlich nur das romantische Drama und das romantische Epos als Formen für die Verwirklichung des universell Humoristischen übrig bleiben, in denen sich auch thatsächlich alle bisherigen Anläufe und Versuche dieser Art bewegt haben.

Nun ist es aber schliesslich immer noch ein ganz äusserlicher (wenn auch nicht mehr unsachlicher) Gesichtspunkt, ob sich das Humoristische mit einem vorgefundenen oder frei erfundenen dichterischen Stoffe verträgt, d. h. widerspruchslos vereinigen lässt oder nicht. Es mag ja vorkommen, dass humoristische Dichter auf diese Weise arbeiten, dass sie einem ihnen grade aufstossenden oder einfallenden Stoffe die Modifikation des Humoristischen wie eine dem Stoffe gleichgültige Form überstülpen, und froh sind, wenn sich dabei keine merklichen Unzuträglichkeiten ergeben. Aber das giebt denn doch nur Fabrikwaare für den literarischen Markt, nicht ein humoristisch Schönes. Damit dieses entsteht, muss das Humoristische vom poetischen Stoffe nicht nur geduldet, sondern gradezu gefordert sein; es muss eine Form sein, in welche der poetische Inhalt sich selbst entfaltet, die er unwillkürlich und ungesucht aus sich hervortreibt. Ein Sujet, dem bloss durch die Laune des Dichters ein humoristisches Gewand umgeworfen ist, kann dieses Gewandes auch wieder entkleidet werden, ohne dass man etwas vermisst; ein Sujet, welches das Humoristische aus sich hervortreibt, kann in der Darstellung desselben nicht entkleidet werden, ohne dass es aufhört, es selbst zu sein. Zwischen den Sujets,

welche eine humoristische Behandlung zwar widerspruchslos dulden, und solchen, welche sie unbedingt fordern, findet ein stufenweiser Uebergang statt durch solche, die ihr in geringerem und höherem Grade entgegenkommen und zu derselben einladen. Sind schon diejenigen Sujets, welche eine universell humoristische Behandlung dulden, nicht allzuhäufig, so sind solche, die sie fordern, noch viel seltener. Die rührenden und komischen Sujets fordern wohl in den meisten Fällen zu ihrer poetischen Vertiefung einen gewissen humoristischen Bestandtheil, aber doch keinen universell humoristischen, sondern einen immanent humoristischen; die tragischen Sujets aber fordern in der grössten Mehrzahl gar keine humoristische Ergänzung, da das Tragische als am wenigsten einseitige Modifikation am ehesten der Selbstständigkeit fähig ist.

k. Die Modifikationen des Schönen im Verhältniss zur Idee und zum Ideal.

Der dichterische Stoff oder das Sujet einer Dichtung ist nichts weiter als die gedrängte Umschreibung des idealen Inhalts in ausserästhetischer Gestalt. Es kommt also darauf hinaus, dass die Modifikation des universell Humoristischen nur da am Platze ist, wo der ideale Inhalt sie verlangt und spontan aus sich hervortreibt. Dasselbe gilt aber für alle andern Modifikationen, sowohl die einseitigen als die kombinirten, sowohl die konflikthaltigen als die konfliktlosen, und gilt ebenso für alle Konkretionsstufen des Schönen. Wenn wir also verhältnissmässig wenig Sujets finden, welche die universell humoristische Behandlung fordern, so lässt das darauf schliessen, dass die Idee sich nur selten zu einem derartigen idealen Inhalt konkrescirt, und sich meistens mit einer Konkretion begnügt, welche eine der ästhetisch minderwerthigen Modifikationen als den ihr entsprechenden ästhetischen Schein hervorbringt.

Nun ist es aber klar, dass die Erörterung des relativen ästhetischen Werthes der Modifikationen des Schönen zunächst eine ganz abstrakte Bedeutung hat; in jedem konkreten Falle kommt es vor allen Dingen darauf an, dass der ästhetische Schein der ihm immanenten Idee adäquat ist. Wenn der ideale Gehalt eine einfach schöne Darstellung fordert, so ist der abstrakt genommen höhere Werth des Erhabenen oder Anmuthigen keine Entschuldigung für den Künstler, wenn er anstatt eines einfach schönen ästhetischen Scheins einen erhabenen oder anmuthigen producirt. Wenn der ideale Gehalt eine konfliktlose Modifikation des Schönen als adäquate Erscheinungsform verlangt, so gewinnt nicht etwa der ästhetische Werth des Kunstwerks, sondern er verliert, falls der Künstler sich durch den abstrakt genommen höheren Werth der konflikthaltigen Modifikationen verleiten lässt, eine solche an Stelle der ästhetisch gebotenen konfliktlosen zu setzen. Ganz ebenso würde der ästhetische Werth nicht erhöht sondern verringert, wenn der ideale Gehalt eine rein rührende, rein komische, oder rein tragische Darstellung fordert, und ihm statt dessen eine humoristische aufgezwungen wird, oder wenn er eine immanent humoristische fordert und ihm eine transcendent humoristische oder

universell humoristische aufgenöthigt wird. Es wäre das ein ähnlicher ästhetischer Missgriff, als wenn einem idealen Gehalt, der einer der niederen Konkretionsstufen angehört, zur grösseren Schönheit eine Darstellungsform angehängt würde, welche einer höheren Konkretionsstufe zukommt (z. B. einem passiv Zweckmässigen als Inhalt eine aktiv zweckmässige, lebendige Erscheinungsform).

Alles kommt zunächst darauf an, dass die konkrete Erscheinungsform adäquate Versinnlichung des konkreten idealen Gehalts sei, und auf jede selbstständige ästhetische Geltung und Bedeutung verzichte. Erst wenn zwei verschiedene Ideen in gleich adäquater Darstellung versinnlicht sind, kommt die Frage zur Sprache, welche den höheren ästhetischen Werth habe; diese Frage aber wird lediglich dadurch entschieden, welche von beiden mikrokosmischer sei. Nun kann man ja wohl ganz im Allgemeinen sagen, dass ein Schönes um so mikrokosmischer ist, auf je höherer Konkretionsstufe es steht, und dass die konflikthaltigen Modifikationen mikrokosmischer als die konfliktlosen und das rein Schöne seien, innerhalb der konflikthaltigen aber wieder das Humoristische, und speciell das universell Humoristische am meisten mikrokosmisch sei; aber diese relative Werthschätzung ist selbst wieder nur eine ganz abstrakte und gilt bloss *ceteris paribus*. *In concreto* sind eben die *cetera* niemals gleich; der eine konkrete ideale Gehalt hat immer mehr ideale Bedeutung, ästhetisches Gewicht und mikrokosmischen Charakter als der andre, auch ganz unabhängig von der Modifikation, die er zu seiner Darstellung fordert. Da kommt es dann eben noch ganz darauf an, ob die höhere mikrokosmische Bedeutung der von ihm geforderten ästhetisch werthvolleren Modifikation nicht aufgewogen, beziehungsweise überwogen, wird durch eine geringere sonstige mikrokosmische Bedeutung. Dieser Fall tritt besonders häufig ein bei dem Rührenden, Komischen und immanent Humoristischen im Vergleich zum konfliktlos Erhabenen; er tritt aber auch ebenso leicht ein beim universell Humoristischen im Vergleich zum Tragischen.

Es wäre deshalb ganz verfehlt, zu Gunsten derjenigen Modifikationen, welche abstrakt betrachtet ästhetisch werthvoller sind, die minderwerthigen zurücksetzen zu wollen, und die einseitge Pflege der höchsten von allen wäre selbst dann ungerechtfertigt, wenn sie nicht mit soviel äusseren Schwierigkeiten behaftet wäre. So wenig die Idee die niederen Konkretionsstufen vernachlässigt, nachdem oder weil sie die höchste erreicht hat, ebenso wenig vernachlässigt sie die minderwerthigen Modifikationen, nachdem sie die höchste principiell erfasst hat. Vielmehr liegt es in der Natur der Idee, sich auf allen Stufen gleichmässig auszulegen und heimisch einzurichten, weil nur so das Maximum von Schönheit erzielt wird, wenn jede Gelegenheit, gleichviel auf welcher Stufe, beim Schopfe gefasst und ausgenutzt wird. Das Reich des Schönen umspannt alle Stufen und Modifikationen, und in jede versenkt sich die Idee mit gleicher Hingebung. Für die Auffassung des Schönen aber hat diese Vielseitigkeit des Schönen den nicht zu unterschätzenden Vortheil, dass es weit mehr genossen werden kann, weil die bei einseitiger Koncentration auf die höchste Stufe eintretende

Ermüdung und Abstumpfung durch die mannichfache Abwechselung vermieden wird.

So kommt es denn auch für die Kunst nicht darauf an, bloss das individuell Schöne im freien ästhetischen Schein zu pflegen, sondern ebensowohl darauf, die niederen Konkretions-Stufen sowohl in der ästhetischen Lebensgestaltung wie in der unfreien Kunst zu hegen und zu pflegen, unter den Künsten nicht bloss die zur Darstellung der höchsten und mannichfachsten Modifikationen fähige Dichtkunst, sondern auch die andern, in ihrem Darstellungskreise mehr oder weniger beschränkten Künste mit gleicher Liebe zu kultiviren, und innerhalb jeder Einzelkunst immer von Neuem den ganzen Umfang der von ihr beherrschten Modifikationen zu durchmessen; denn nur auf diesem Wege kommt die Tendenz der Idee nach allseitiger und möglichst erschöpfender Entfaltung auch im künstlerischen Gebiete des bewussten Geisteslebens zu ihrem Recht. Nicht jeder einzelne Künstler hat das ganze Bereich seiner Kunst zu durchschweifen nöthig, so wenig wie jeder in allen Künsten zugleich thätig zu sein braucht; wohl aber haben die nacheinander und nebeneinander lebenden Künstler der Menschheit einander in der Erfüllung der einen wie der andern Aufgabe zu ergänzen, und die Idee sorgt schon dafür, dass diess geschieht, ganz unabhängig von den bewussten Absichten der unwillkürlich einander in die Hand arbeitenden Zeiten, Nationen und Individuen. Deshalb wäre es vermessen von der Aesthetik, für die Wahl eines darzustellenden idealen Gehalts einer bestimmten Zeit, Nation oder Künstlerindividualität Vorschriften machen zu wollen; denn nirgends ist das unbewusste Walten der Idee im künstlerischen Genius so zweifellos deutlich und zu Tage tretend als in der Konkrescenz des idealen Gehalts, der in dem genialen Schaffen des Künstlers seine Darstellung sucht und findet. Diese Wahl scheint ganz und gar der Willkür anheimgestellt, und ist es auch bei den nachahmenden Talenten, deren Arbeit für die Kunstgeschichte einen gleichgültigen Ballast bedeutet; sie ist es aber weniger als irgend etwas andres im schöpferischen Process des Genies, durch den allein die Kunst gefördert wird. Deshalb ist mit dem nach Darstellung verlangenden idealen Gehalt im Geiste des echten Künstlers als mit etwas schlechthin Gegebenem zu rechnen, ebenso gut wie mit dem idealen Gehalt einer schönen Naturerscheinung. Die Bethätigung der Aesthetik beginnt erst mit der Forderung, dass die Darstellung im ästhetischen Schein diesem aus höherer Sphäre gegebenen idealen Gehalt in jedem Falle voll und ganz angemessen sei; dazu gehört aber unter anderm auch das, dass die Darstellung diejenige Modifikation des Schönen, oder diejenige Kombination verschiedener Modifikationen zeige, welche durch den idealen Gehalt gefordert ist. —

Wir haben oben (Kap. II) den ästhetischen Schein, sofern er adäquate Versinnlichung des ihm immanenten idealen Gehalts ist, als Ideal bezeichnet. Die Uebersicht der Konkretionsstufen des Schönen liess erkennen, dass das Ideal nicht nur auf jeder Stufe zu finden ist, sondern dass es auch demselben unerlässlich ist, dass der ästhetische Schein keiner andern Konkretionsstufe angehöre als der

ideale Gehalt, den er versinnlichen soll; die Uebersicht der Modifikationen lässt ebenso erkennen, dass das Ideal nicht nur in jeder Modifikation und Modifikationenkombination zu finden ist, sondern dass es auch demselben unerlässlich ist, dass der ästhetische Schein keiner andern Modifikation oder Modifikationenkombination angehöre, als der ideale Gehalt es in jedem Einzelfall verlangt. Insoweit die konfliktlosen Modifikationen nicht bloss auf der höchsten Konkretionsstufe des mikrokosmisch Individuellen sondern auch schon auf niederen Konkretionsstufen vorkommen können, und insofern selbst die konflikthaltigen Modifikationen, wie im Anfang dieses Kapitels gezeigt ist, zum Theil noch in die nächstniedere Konkretionsstufe hineinragen, kann auch das einer solchen Modifikation angehörige Ideal noch unterhalb des mikrokosmisch Individuellen stehen, z. B. beim Rührenden, Erhabenen oder Anmuthigen bloss gattungsmässiges Ideal, beim Graziösen bloss organisch lebendiges Ideal, beim Erhabenen sogar bloss passiv zweckmässiges Ideal (wie bei grossartigen Bauwerken) sein. Der Begriff des Ideals schliesst also der Möglichkeit nach alle Konkretionsstufen und Modifikationen in sich, insofern er einer jeden derselben angehören kann; er schliesst ferner der Möglichkeit nach alle diejenigen Verbindungen von Konkretionsstufen und Modifikationen in sich, welche sich als der beiderseitigen Natur nach zulässig herausgestellt haben; er schliesst endlich der Möglichkeit nach auch diejenigen Verbindungen von Modifikationen in sich, welche sich in Gestalt der kombinirten Modifikationen des Humoristischen als zulässig herausgestellt haben.

Aber in seiner Aktualität gehört das Ideal immer nur einer Konkretionsstufe und immer nur einer, sei es einfachen, sei es kombinirten Modifikation an, und kann ebensowenig als die synthetische Einheit aller Konkretionsstufen, wie als die synthetische Einheit aller Modifikationen definirt werden. Die aktuelle Einheit aller Konkretionsstufen ist das Individuelle, insofern in dieser höchsten Stufe alle niederen als aufgehobene Momente enthalten sind; die aktuelle Einheit aller Modifikationen ist das universell Humoristische, insofern in dieser höchsten Modifikation alle niederen als aufgehobene Momente enthalten sind. Der Begriff des Ideals deckt sich aber weder mit dem Begriff des Individuellen noch mit demjenigen des universell Humoristischen, wenngleich er der Möglichkeit nach beide in sich fasst; er ist deshalb nicht mit beiden zu identificiren, weil er der Möglichkeit nach ebensowohl auch die andern Konkretionsstufen und Modifikationen, und zwar nicht bloss als aufgehobene Momente in diesen beiden höchsten, sondern ebensogut auch als selbstständige und isolirte Stufen und Modifikationen, unter sich befasst. Es verhält sich mit der Stellung des Ideals zu den Konkretionsstufen und Modifikationen ganz ebenso wie mit seiner Stellung zu den verschiedenen Künsten, weshalb diese hier vorgreifend zur Erläuterung herangezogen werden mag. Der Möglichkeit nach umspannt das Ideal den ästhetischen Schein aller verschiedenen Künste, sowohl der Einzelkünste wie ihrer binären, ternären und quaternären Verbindungen; aber man kann darum noch nicht sagen, dass es aktuell genommen die synthetische Einheit der

Künste sei. Die aktuelle synthetische Einheit der freien Künste ist vielmehr die Oper, und aus jener irrthümlichen Definition würde folgen, dass das Ideal mit der Oper identisch sei. Diess wäre aber eine absurde Behauptung; denn so gewiss das Ideal sich im Gebiete der Oper darstellen kann, ebenso gewiss kann es sich auch im Gebiete des Dramas, des Epos, der Lyrik, der Instrumentalmusik, der Malerei, der Plastik u. s. w., darstellen. So wenig aber das Ideal aktuell genommen die synthetische Einheit der Künste oder der Konkretionsstufen sein kann, ebensowenig diejenige der Modifikationen, obwohl es der Möglichkeit nach alle diese Besonderungen des Schönen unter sich befasst.

Eine solche irrige Ansicht, als ob das Ideal als synthetische Einheit der Modifikationen zu definiren wäre, musste deshalb hier bekämpft werden, weil verschiedene Aesthetiker, auch solche mit unvollständiger Modifikationenlehre, zu einer derartigen dialektischen Ableitung des Ideals aus den Modifikationen hinneigen, und weil eine solche Ansicht zu dem Irrthum verleiten muss, als ob das Humoristische, speciell das universell Humoristische, die mit dem Ideal zusammenfallende, eigentlich ihm allein vollauf Genüge leistende, und deshalb zum mindesten am nächsten stehende Gestalt des Schönen wäre. Diese Ansicht würde aber eine durch nichts gerechtfertigte Ueberschätzung des Humoristischen in sich schliessen.

VI. Die Stellung des Schönen im menschlichen Geistesleben und im Weltganzen.

1. Schönheit und Bedürfniss.

a. Die Schönheit als Luxus.

Das Schöne dient keinem ausser ihm liegenden Zweck, befriedigt also kein Bedürfniss ausser einem etwaigen Schönheitsbedürfniss. Verstehen wir unter Bedürfniss im engeren Sinne bloss die Summe der realen Bedürfnisse, so steht das Schöne ausserhalb des Bedürfnisses. Man kann leben auch ohne ästhetische Anregung und Befriedigung, und sogar sehr gut leben ohne diese, d. h. man kann sehr viel für sein sinnliches Behagen thun, ohne dass einem Schönes geboten wird und ohne dass man auf das etwa dargebotene Schöne achtet. Sehr viele Leute leben in dieser Weise, obwohl sie aus sklavischem Nachahmungstrieb das Schöne aufsuchen und aus Eitelkeit behaupten, es genossen zu haben, während sie in der That das Schöne achtlos an sich vorüberziehen liessen, oder doch höchstens dessen sinnlichen Reizwirkungen in unästhetischer Verselbstständigung bei sich Einlass gewährten. Das Schöne gehört zu „des Lebens Ueberfluss“, zum Luxus, und kommt deshalb erst an die Reihe, wenn der dringendste Bedarf gestillt ist. Das Schönheitsbedürfniss ist kein reales, sondern ein ideales Bedürfniss; das Schöne fügt den vorhandenen Mitteln zur Befriedigung der realen Lebensbedürfnisse nicht das Geringste hinzu, und wo es doch so scheinen will, da wird immer das sinnlich An-

genehme im Schönen mit dem Schönen selbst verwechselt. Das Schöne ist selbst nichts Reales, sondern ästhetischer, d. h. von der Realität abgelöster Schein, der einen idealen Gehalt durch sich hindurchscheinen lässt; deshalb kann es auch nur einem idealen Bedürfniss entgegenkommen, das sich mit Schein und idealem Gehalt begnügt und nach Realität kein Verlangen trägt.

Wann das reale Bedürfniss so weit befriedigt ist, um dem idealen Bedürfniss nach dem Luxus des Schönen Platz zu machen, das ist nicht allgemeingültig zu bestimmen, sondern von Gewohnheit und Entsagungsfähigkeit abhängig. Wenn der Pfahlbauer mit seinem Feuersteinmesser das unsäglich mühsame Werk vollbracht hat, aus einem Knochen, Geweih oder Ast ein Geräth zu schnitzen, so hat er damit zwar dem Bedürfniss nach diesem Geräth genügt; aber sein Leben erscheint uns von unserm Gesichtspunkt aus so vielen Entbehrungen unterworfen, dass wir uns billig wundern, wie er Lust und Muth übrig behielt, Zeichnungen in das Geräth einzuritzen, anstatt seine Arbeitszeit und Arbeitskraft der Befriedigung anderweitiger dringender realer Bedürfnisse zuzuwenden. Wir können aus der Thatsache der eingeritzten Zeichnung nur schliessen, dass sein ideales Bedürfniss nach ästhetischer Verzierung stärker war als seine realen Bedürfnisse nach Vermehrung der Gebrauchsgüter für sich und seine Familie. Ebenso wenn ein Volk oder Stamm soweit gelangt ist, dass ihm das Schöne wichtig genug wird, um Künstler (z. B. Sänger und Spielleute) zu belohnen und dieselben ganz oder theilweise der Sorge um des Lebens Unterhalt zu entheben, so muss man daraus schliessen, dass diesem Volk seine Lebenslage in Bezug auf die Befriedigung der realen Bedürfnisse ausreichend schien, um sich den Luxus solcher arbeitsloser Existenzen in seiner Mitte gönnen zu können.

So lange die Mitglieder des Volkes oder Stammes sich in wesentlich gleicher Lebenslage befinden, und selbst die social Bevorzugten unter ihnen nur einen quantitativen Vorzug in Gebrauchsgütern, nicht einen qualitativen, geniessen, kann man die Zuständigkeit des Volkes oder Stammes zur Beurtheilung des Stärkeverhältnisses zwischen realem und idealem Bedürfniss gar nicht in Zweifel ziehen. Aus der Thatsache, dass überall im Völkerleben selbst in einer uns überaus dürftig scheinenden Lebenslage der Luxus von Arbeitsverwendung auf verzierendes und freies Schöne zu Tage tritt, erhellt zur Genüge, wie tief das ideale Bedürfniss nach Schönheit in der Menschennatur wurzelt. Insbesondere ist es die Muse nach der dem realen Bedürfniss gewidmeten Arbeit, in welcher das ideale Bedürfniss nach Schönheitsgenuss sich in den Vordergrund drängt; die Volksfeste aber sind es, wo es zum Gipfel ansteigt, und zwar in dem Festschmuck (Festkleidung, Festgeräth, Festräumen), den Festspielen, Festtänzen und Festgesängen. Das ideale Bedürfniss nach einer religiösen Weihe solcher Volks- und Familienfeste geht Hand in Hand mit dem idealen Bedürfniss nach einer ästhetischen Verklärung derselben; beide steigern und fördern die Idealität der Geistesrichtung und dadurch einander im Gegensatz zu dem realen Bedürfniss des täglichen Lebens. Jeder Volksgenosse nimmt in gleichem Maasse Antheil an den dargebotenen

idealen Gütern; denn sein Bildungsgrad ist dem aller übrigen noch wesentlich gleich, ebenso wie seine Lebenslage.

Diess Verhältniss ändert sich bei steigender Kultur; wie überhaupt der Kulturfortschritt selbst nur durch die Entwickelung einer Aristokratie aus dem Schoosse der Volksgenossenschaft möglich ist und nur von den Aristokratien getragen und gesteigert wird, so auch insbesondre der ästhetische Kulturfortschritt. Nur die besser Situirten haben soviel übrig, um die wachsenden Kosten für den Luxus des Schönen zu bestreiten, und der Genuss des von ihrem Ueberfluss bezahlten Schönen kommt in erster Reihe, wo nicht ausschliesslich, ihnen selbst zu gut. Nun ist es zwar ausser Zweifel, dass sie selbst beurtheilen können müssen, ob sie ihren Ueberfluss lieber auf Luxus in realen Annehmlichkeiten des Lebens oder auf den Luxus des Schönen verwenden wollen; aber es ist nicht ausser Zweifel, ob die zurückgesetzte Masse des Volks ihre Ansicht theilt, ob also die Gesammtmeinung des Volkes auch in diesem Falle so einhellig bleibt wie in den primitivsten Kulturzuständen. Wenn die Aristokratie der freien Bürger sich allein als Volk bezeichnet und die Masse der Sklaven vom „Volk“ ausschliesst, wie im Alterthum, so ist der Knoten nur durchhauen, nicht gelöst; dasselbe gilt, wenn ein Volk seinen Luxus des Schönen mit dem von unterworfenen Völkern, Provinzen oder Bundesgenossen herausgepressten Tribut bezahlt (wie Athen und Rom), weil dabei die Meinung des herrschenden Volkes schwerlich mit derjenigen der tributären Völker im Einklang sein wird.

So lange die geknechtete Masse stumpfsinnig und urtheilslos dahin lebt, kommt natürlich keine Meinungsverschiedenheit zu Tage, wohl aber, wenn das Bewusstsein ihrer zurückgesetzten Stellung und namentlich die Einsicht in ihr erwacht, dass es der Ueberschuss ihres Arbeitsertrages über ihren Genussgüterantheil ist, wovon die herrschende Aristokratie ihren Luxus, also auch den des Schönen bestreitet. Da richtet sich dann die Erbitterung der Masse weit leichter gegen den Luxus des Schönen als gegen den realen Komfort der Reichen; denn erstens ist ihr ideales Bedürfniss zu wenig entwickelt, um die ideale Befriedigung am Schönen verstehen zu können, und zweitens kommt der reale Luxus doch in höherem Maasse dem Arbeitsverdienst der Masse zu Nutze als der ästhetische Luxus, welcher nur den eximirten Künstlern Verdienst giebt. Die Masse verzeiht deshalb weit eher den realen Luxus, für dessen Annehmlichkeit ihr das Verständniss näher liegt, als den Luxus des Schönen, den es für so unsinnig und überflüssig hält wie die ihm dienenden Künstler. Die Missbilligung des ästhetischen Luxus wird um so schärfer, je drückender einerseits ihre Lebenslage von der Masse empfunden wird und je klarer und durchsichtiger die Herkunft der für den Kunstluxus verausgabten Gelder aus den Taschen der Darbenden zu Tage tritt. Daher macht der Tadel sich am schärfsten geltend in Zeiten socialer Nothlage, wo der Kontrast zwischen den dringend entbehrten Mitteln und ihrer vermeintlichen Verschwendung auf das Schöne der Masse am fühlbarsten wird, und bei der Verwendung von Staatsmitteln, deren Herkunft aus den Taschen der Steuerzahler zweifelloser ist als diejenige des Ver-

mögens der Reichen aus „gestohlenen Arbeitslöhnen“. Eine wohlfeile Sentimentalität und falsche Humanität verleitet viele Gebildete in solche Urtheile der Masse einzustimmen, namentlich weiche weibliche Gemüther von starkem Mitleid und schwachem Schönheitssinn und mittellose Gebildete von entwickeltem Schönheitssinn, die aber über ihr Ausgeschlossensein von den höchsten ästhetischen Genüssen erbittert sind und lieber gleich das Kind mit dem Bade ausschütten möchten.

b. Der Schönheitsluxus aus eudämonistischem und aus evolutionistischem Gesichtspunkt.

Nun kann ja ohne Zweifel ein Missverhältniss zwischen dem Schönheitsluxus eines Volkes und seinen finanziellen Mitteln eintreten, wenn prachtliebende Fürsten eigenmächtig über diese Mittel verfügen können, oder wenn die herrschende Aristokratie sich in die Mode einer einseitigen Kunstliebhaberei verrannt hat, ohne ihrer praktischen socialen Pflichten eingedenk zu bleiben. Solche Vorkommnisse werden aber immer zu den ganz besonderen, rasch vorübergehenden Ausnahmen gehören. Im Ganzen kann man nur sagen, dass im modernen Leben für das Schöne ein viel zu kleiner Theil der Mittel der Nationen aufgewendet wird, nicht ein zu grosser. Die Staaten sind durch die Zwangslage kostspieliger Kriegsrüstungen auch im Frieden verhindert, einen entsprechenden Theil ihrer Einnahmen der Kunstpflege zuzuwenden; diejenigen Aristokratien aber, welche die Mittel zu ausgiebigerer Kunstpflege besitzen, haben theils, wie die Grundaristokratie des Kontinents, nicht die rechte Gelegenheit zu derselben, theils, wie die neu aufgeschossene Geldaristokratie, nicht die erforderliche Bildung. Die Aristokratie der Bildung hinwiederum ist zu sehr von Mitteln entblösst, um auch nur an den gemeinsamen Kunstgenüssen des Volkes den ihr zukommenden Antheil zu nehmen, geschweige denn um die Kunst durch Mäcenatenthum aktiv fördern zu können. Das Auseinandergehen von Besitz und Bildung, Förderungsmitteln und Förderungslust ist der schlimmste Schaden unsrer Zeit, der sich hoffentlich mildern wird, wenn die Geldaristokratie sich konsolidirt und in den Enkeln der Emporkömmlinge zu wahrer Bildung hindurchgerungen haben wird. Aber neben dieser besitzenden Aristokratie wird sich die besitzlose Aristokratie der Bildung immer mehr ausbreiten, welche nicht direkt fördernd eingreifen kann, wohl aber ihren Antheil an den ästhetischen Gütern des nationalen Lebens fordert, und zu diesem Anspruch innerlich auf das Beste legitimirt ist. Hier haben die Staaten und Gemeinden helfend einzugreifen; ihre Aufgabe ist es, nicht bloss die bildende Kunst durch Museen, sondern auch die Musik durch wohlfeile Koncerte und Opernvorstellungen, und das Drama durch wohlfeile Aufführungen den Gebildeten allgemeiner zugänglich zu machen, beziehungsweise den durch künstlerische Bildung Legitimirten in ähnlicher Weise ermässigte Preise zu gewähren oder zu erwirken, wie diess den Studenten gegenüber schon jetzt allgemein üblich ist. Vor allen Dingen darf der Betrieb öffentlicher Kunstanstalten nicht den Verführungen des freien Geschäfts ausgesetzt

bleiben, unter denen er nothwendig entarten und verkümmern muss, weil in der unbeschränkten Konkurrenz um die Gunst des grossen Publikums immer das Gemeine, Schlechte, an reale Affekte und schlechte Leidenschaften Appellirende und den Geschmack Herabdrückende auf die Dauer den Sieg davon tragen muss. Ebensogut wie Museen und Kunstschulen von Staaten und Gemeinden unterhalten werden, ebenso müssen es auch die Theater als staatliche und städtische Kunstpflegestätten, wobei es nicht mehr als billig ist, dass die Fremden höhere Eintrittspreise zu zahlen haben als diejenigen Bürger, welche ohnehin schon zur Erhaltung dieser Kunstinstitute beisteuern.

Grade weil es auf dem Gebiete des öffentlichen Kunstwesens noch so viel zu reformiren giebt, werden die Mittel der Staaten und Gemeinden für den Luxus des Schönen demnächst bedeutend stärker als bisher in Anspruch genommen werden müssen, und da macht sich um so nachdrücklicher der Zweifel geltend, ob das gerechtfertigt ist in einer Zeit, wo die sociale Frage so dringend ihr Haupt erhebt und so unabsehbare Mittel zur Abstellung der schreiendsten Missstände erheischt. Darf diesen so dringlichen philanthropischen Aufgaben unsrer Zeit, diesen so lange verschobenen Abschlagszahlungen einer ausgleichenden Gerechtigkeit etwas abgeknapst werden, um es dem Luxus des Schönen zuzuwenden, so lange noch die allerrealste Noth des Armen nach Abhilfe schreit? Sollte dem Reichen Wohlthätigkeit gegen nothleidende Arme nicht näher liegen als Mäcenatenthum? Sollte der Staat und die Gemeinden nicht besser thun, die Mittel, welche sie auf den Luxus des Schönen verwenden, den ärmsten und bedrücktesten Volksschichten in Form von Steuererleichterungen zufliessen zu lassen?

Diese Bedenken sind unwiderleglich, so lange man die Befriedigung der realen Bedürfnisse als den höchsten Zweck des Völkerlebens ansieht, hinter dem alle idealen Bedürfnisse zurückstehen müssen; und vom rein eudämonistischen Standpunkt ist nicht abzusehn, wie man nachweisen wollte, dass die ästhetisch genussfähige Minderheit ein grösseres Maass von Lust durch die Pflege der Kunst erreiche, als die niedere Masse durch die Entbehrung der darauf verwandten Mittel Unlust erleidet. Erst wenn man sich zu dem evolutionistischen Gesichtspunkt erhebt, dass der Kulturfortschritt, ganz abgesehen von dem durch ihn bewirkten Zuwachs an Lust oder Unlust, ein objektiver Zweck des Weltprocesses sei, erst dann kann man auch den Luxus des Schönen als ein wichtiges Moment des Kulturfortschritts rechtfertigen. Wollte man nämlich mit der Pflege des Schönen warten, bis die realen Bedürfnisse befriedigt sind, so würde man nie zu den ersten Anfängen derselben gelangen; denn mit jeder Verbesserung der Lebenslage eines Volkes wachsen seine realen Bedürfnisse, und zwar aus doppeltem Grunde: erstens, weil jede Besserung der Lebenslage eine gesteigerte Bevölkerungszunahme und damit einen gesteigerten Wettbewerb um die Existenzmittel der Nation zur Folge hat, und zweitens, weil jede Besserung der Lebenslage eine Steigerung der Ansprüche an's Leben und damit der realen Bedürfnisse des Volkes hervorruft. Die Grenze, wo die Noth beginnt, ist ganz relativ und

subjektiv, sobald man sie oberhalb der dürftigsten Ernährung zieht, und durch nichts wird diese subjektive Grenzlinie rascher nach oben verschoben als durch die Steigerung des Kulturfortschrittes selbst, der den Unterschied zwischen der Lebenslage der Masse und der Aristokratie erweitert und den Anlass zum Neide steigert.

Die Masse muss immer Noth leiden und darben an den Genüssen, welche sie als Pivilegium der Aristokratie vor sich sieht; nur unter dieser Bedingung ist ein Kulturfortschritt und speciell ein Fortschritt in der Kunst möglich. Und wenn der Masse das evolutionistische Princip unverständlich ist, so muss sie sich damit trösten, dass ihr Darben ihren eigenen Enkeln zu Gute kommen wird, insofern diese berufen sein werden, den von der Aristokratie erworbenen Besitz an Schönem mehr oder weniger mitzugeniessen. Je tiefer der Kulturzustand eines Volkes und je gleichmässiger seine Bildung, desto unmittelbarer nehmen alle Volksglieder an dem vorhandenen Schönen Theil; je höher der Kulturzustand und je ungleichmässiger die Bildung der verschiedenen Volksschichten ist, desto grösser wird der Vorsprung der bevorzugten Schichten in der Produktion und dem Verständniss des Schönen. Aber wenn auch die niedere Masse immer weiter hinter den Vorgeschrittensten zurückbleibt, so wird doch auch ihr Verständnissniveau für das Schöne immer mehr gehoben, ebenso wie trotz aller Verschärfung des Nothgefühls ihre materielle Lebenslage sich von Jahrhundert zu Jahrhundert beträchtlich verbessert. Die ästhetisch voranschreitende Minderheit zieht die Masse ganz unwillkürlich immer nach sich, wenn auch der Abstand sich mehr und mehr vergrössert.

Es ist Sache der Bildungsträger, ihre Bemühungen um die Hebung der ästhetischen Volkserziehung zu steigern, dem Volke die Theilnahme an den nationalen Kunstschätzen sowohl innerlich wie äusserlich immer mehr zu erleichtern und dessen naturgemässe Rückständigkeit hinter der Aristokratie thunlichst zu verringern. Diese Bemühungen erfordern aber natürlich pekuniäre Mittel, welche ebenfalls der möglichsten Besserung der materiellen Lebenslage entzogen werden müssen. Diese Kosten der ästhetischen Volkserziehung und der populären Kunstaufführungen würden also zu den auf die direkte Pflege und Fortbildung der Kunst aufzuwendenden noch hinzutreten; in dem Maasse als diese Aufwendungen sich mehrten, würden aber auch die Klagen über die Vergeudung von Mitteln auf den Luxus des Schönen sich mindern; denn es würde in dem Volke das Gefühl des Ausgeschlossenseins von den Kunst- und Naturgenüssen der Aristokratie aufhören und das halb verloren gegangene Verständniss wieder erwachen, dass der Mensch nicht von Brod allein lebt, d. h. dass es höhere Befürfnisse als die realen giebt. Auch wo das Volk mit seinem Verständniss dem hohen Fluge der ästhetischen Bildung der vorgeschrittensten Zeitgenossen noch nicht zu folgen vermöchte, würde doch der Genuss des ihm verständlich gewordenen Schönen hinreichen, die Achtung vor dem Schönen überhaupt als vor etwas Hehrem und Heiligem wieder zu erwecken, und die Ahnung in ihm aufdämmern lassen, dass auch die ihm noch verschlossen gebliebenen Mysterien des Schönen einen nationalen Besitz repräsentiren, der wohl gewisse materielle Opfer

des Volkes aufwiegen kann, und auf den das Volk als Ganzes stolz sein darf.

So wird sich die Einstimmigkeit des Volksurtheils über den Werth der Pflege des Schönen, welche in primitiven Kulturzuständen vorhanden war, aber im Laufe des Kulturfortschritts verloren gegangen ist, annähernd wiederherstellen lassen, und die Gefahr einer Zerstörung des errungenen ästhetischen Niveaus durch die „inneren Vandalen", d. h. durch die praktisch-materialistischen Socialeudämonisten, beschwören lassen. Dazu gehört allerdings ein vollständiger Bruch mit dem individualistischen Liberalismus und der von ihm beschützten Freiheit der ästhetischen Volksverführung und Geschmacksdepravation, wie sie auf dem Theater und im Tingeltangel, auf dem Leierkasten und in der Kolportageliteratur sich in schamloser Weise breit macht. Denn eine positive ästhetische Volkserziehung kann nur da Frucht tragen, wo man mit einem noch unverdorbenen Geschmack zu thun hat, und sie muss machtlos erlahmen, wo sie ein Publikum vorfindet, welches durch das Rohe, Gemeine, Hässliche und ausserästhetisch Erregende überreizt und blasirt ist.

c. Das Missverhältniss von materiellem und ästhetischem Luxus im Leben der modernen Aristokratie.

Dem ästhetisch unerzogenen Volke einen Vorwurf daraus zu machen, wenn es nicht Lust hat, für die Kunstpflege und den Kunstgenuss Andrer reale Entbehrungen zu tragen, dazu ist wohl niemand berechtigt, am wenigsten derjenige, der nicht einmal für seinen eigenen Kunstgenuss sich reale Entbehrungen aufzuerlegen gewillt ist. Wie können wir uns über den praktischen Malerialismus und den Mangel an idealen Bestrebungen in der niederen Masse beklagen, wenn selbst die Aristokratie des Besitzes dieser Masse das abscheulichste Beispiel von praktischem Materialismus giebt? Was thun denn unsre „besseren Stände" für den Luxus des Schönen? Sie huldigen der Modenarrheit „stilvoller Einrichtungen" und talentlos klavierklimpernder Töchter; sie besuchen die neueste in die Mode gekommene Operette und kaufen zu Weihnachten den neuesten Roman eines in die Mode gekommenen Schriftstellers. Ueber den von der Mode auferlegten Zwang des „Mitmachens" pflegen sie nur da hinauszugehn, wo es sich um zerstreuende Abspannung durch höheren Blödsinn oder um ausserästhetische Erregungen unter ästhetischer Maske handelt. Eine Pflege des Schönen aus rein ästhetischen Rücksichten gehört entschieden zu den Ausnahmen, und selbst solche Personen, die sich ihres Kunstsinns rühmen, werden, wenn sie durch pekuniäre Erwägungen vor die Wahl gestellt sind zwischen einem materiellen und einem ästhetischen Genuss, sich meistens für den ersteren entscheiden. Aller andre Luxus des Lebens, auch wenn er noch so unsinnig ist, pflegt im modernen Leben dem Luxus des Schönen vorangestellt zu werden, sei es, weil er mehr zum sinnlichen Behagen beiträgt, sei es, weil sich besser mit ihm prunken und prahlen lässt. Erst nachdem alle andern Luxusbedürfnisse befriedigt sind, fangen die meisten Leute an, den Ueberfluss ihrer Mittel, für den sie gar keine andre Verwendung mehr wissen, auf die Pflege

des Schönen zu verwenden, und in der Regel doch noch aus dem Motiv, weil sie so noch nach einer andern Richtung hin prunken und prahlen können. Die Zumuthung, für die Pflege des Schönen Opfer und Entbehrungen zu bringen, würde mit Entrüstung zurückgewiesen werden, es sei denn, dass es eine Mode betrifft, die man wohl oder übel mitmachen muss, um nicht als stillos oder ungebildet aufzufallen.

Diese Uebelstände treten deshalb so krass in der modernen Gesellschaft hervor, weil, wie schon oben bemerkt, die Aristokratien der Bildung und des Besitzes theilweise auseinanderfallen. Die erstere bringt wirklich Opfer für die Pflege des Schönen, die im Verhältniss zu ihren Einnahmen nicht unbedeutend sind, aber doch nicht ausreichen, um ihr den ihr innerlich gebührenden Antheil an dem nationalen Schönheitsbesitz zu sichern. Die letztere dagegen, d. h. die Aristokratie des Besitzes, giebt in materiellem Luxus, sinnlosem äusserem Prunk, raffinirtem Komfort und schwelgerischem Wohlleben dem Mittelstande ein so schlechtes Beispiel, dass für diesen mehr Charakter dazu gehört, als die Menschen durchschnittlich besitzen, um nicht zunächst in diesem den oberen Zehntausend bis weit über seine Kräfte nachzueifern. Da ist es denn kein Wunder, dass bei diesem verkehrten Bemühen des Mittelstandes in Nachahmung des materiellen Luxus der Reichen ihm für ideale Bedürfnisse in der Regel nichts übrig bleibt. Die Aristokratie des Besitzes aber, die genug übrig hat, um nach der Befriedigung aller materiellen Luxusbedürfnisse auch für Kunstpflege noch etwas aufwenden zu können, weiss aus Mangel an ästhetischer Bildung das wahrhaft Schöne nicht von den Produkten eines verdorbenen Geschmacks zu unterscheiden, und indem sie die letzteren wegen ausserästhetischer Reize sogar begünstigt, verführt sie die Künstler zur Produktion des besser verwerthbaren Schlechten oder Mittelmässigen und zerrt so das Niveau der zeitgenössischen Kunst auf die Stufe ihres eigenen rohen oder schlechten Geschmacks herab.

Dieser Process vollzieht sich sichtlich vor unsern Augen, und so gewiss das Princip der freien Konkurrenz unfähig ist, demselben Einhalt zu thun, so gewiss es ferner ein öffentliches nationales Interesse ist, dass ihm Einhalt gethan werde, so gewiss müssen die öffentlichen Vertretungskörper der Nation, denen die Pflege der idealen Interessen anvertraut ist, mehr als bisher Hand anlegen, um diesem Abwärtsgleiten zu steuern. Dazu gehört aber wiederum die Flüssigmachung öffentlicher Mittel, d. h. eine weitere Anspannung der Steuerkraft des Volkes, damit die Staaten und Gemeinden in den Stand gesetzt werden, den Künstlern ideale Aufgaben zu stellen und das ideale Streben derselben nach selbstgesteckten Zielen angemessen zu entlohnen. Zugleich aber müssen die Einsichtigen sich zusammenthun, um durch Wort und Schrift dahin zu wirken, dass die private Pflege des Schönen durch Aufwendung eines verhältnissmässigen Theiles des Einkommens der Wohlhabenderen als eine nationale Ehrensache und kulturelle Verpflichtung anzusehen sei, der sich kein Bemittelter entziehen sollte, und dem jeder willig einen Theil seines materiellen Behagens opfern muss. Wo der Einzelne seine ästhetische Bildung oder seine Mittel

dieser Aufgabe nicht gewachsen fühlt, da ist die freie Vereinsbildung dazu berufen, einem solchen Mangel abzuhelfen; diess ist ein Gebiet, auf welchem der Zukunft noch viel zu thun bleibt, aber auch reiche Ernten erwachsen werden.

d. Die idealen Geistesrichtungen im Gegensatz zu den realen Bedürfnissen.

In ihrem Gegensatz gegen das reale Bedürfniss steht die Schönheit mit der Wahrheit, Sittlichkeit und Religion auf gleichem Boden. Wie die Wahrheit um ihrer selbst willen gesucht werden will, und nicht im schielenden Hinblick auf den praktischen Nutzen, der aus ihr hervorgehen kann, wie die Sittlichkeit um ihrer selbst willen geübt sein will, und nicht in der egoistischen Hoffnung auf Mehrung des eigenen Vortheils, wie die Religion um ihrer selbst willen gepflegt sein will, und nicht um irdische oder himmlische Güter für den Frommen zu erringen, so will auch die Schönheit um ihrer selbst willen aufgesucht, gefördert und genossen sein, während die realen Güter immer nur als Mittel zum Zweck der Befriedigung realer Bedürfnisse erstrebt werden. Im Ganzen ist man bei der Schönheit eher als bei der Wahrheit, Sittlichkeit und Religion bereit, diesen Gegensatz gegen das reale Bedürfniss anzuerkennen, aber doch nicht ohne vielfache Grenzüberschreitungen.

Beim unfreien Schönen, wo der ästhetische Schein an einer Realität haftet, die als solche von praktischer Bedeutung ist, entsteht die Tendenz zu solchen Grenzüberschreitungen hauptsächlich durch Verwechselung zwischen dem realen Zweck des realen Objekts und der idealen ästhetischen Bedeutung des ihm anhaftenden Scheins, welcher erst von dem Dinge abgezogen werden muss, um die ästhetische Bedeutung in ihrer Selbstständigkeit zu erkennen. Beim freien Schönen entsteht die Tendenz zu Grenzüberschreitungen einerseits da, wo das sinnliche Element des Schönen sinnliche Reizwirkungen auslöst, die dem realen Bedürfniss entgegenkommen, andrerseits da, wo der ideale Gehalt des Schönen, auch abgesehen von der Versinnlichung in ästhetischem Schein, eine reale Bedeutung hat. Deshalb muss immer von Neuem betont werden, dass die Schönheit etwas zu allem realen Bedürfniss im Gegensatz Stehendes ist, das seine Selbstständigkeit und ideale Selbstzwecklichkeit gegen alle Versuchungen zur Grenzüberschreitung behaupten muss, wenn es seine specifisch ästhetische Bedeutung, Reinheit und Würde wahren will. Ein Schönes kann freilich zu realen Bedürfnisszwecken benutzt werden (z. B. ein Marsch von Blechmusik zur Anfeuerung einer erschöpften Truppe); aber so ist es seinem ästhetischen Selbstzweck entfremdet und in den Dienst eines Zweckes gestellt, der nicht *sein* Zweck ist. Es wird ihm dann Gewalt angethan in demselben Sinne wie einer Bevölkerung, welche auf Requisition Proviant für eine kriegführende Truppe herbeischaffen muss und dazu vielleicht das zur Aussaat bestimmte Korn hergeben muss. Damit soll keineswegs gesagt werden, dass eine solche Vergewaltigung des Schönen eigentlich nicht vorkommen sollte; es darf nur nicht vergessen werden, dass das Schöne bei der Beschlagnahme

durch reale Bedürfnisse seinem eigentlichen Wesen entfremdet, also aus rein ästhetischem Gesichtspunkt gemissbraucht wird, wenn auch dieser Missbrauch noch so sehr durch die Noth und den Zwang des realen Bedürfnisses entschuldigt und gerechtfertigt sein mag.

Innerhalb der Gruppe, welche ihrem Wesen nach nur idealen Bedürfnissen dient, steht nun aber wieder die Schönheit in einem Gegensatz zu Wahrheit, Sittlichkeit und Religiosität, insofern die letzteren ausserästhetischen idealen Zwecken dienen, die im Vergleich zu der Idealität des ästhetischen Scheins selbst noch relativ real genannt werden können, wenn sie auch im Vergleich zu der Realität der sinnlichen Bedürfnisse und ihrer Befriedigungsmittel relativ ideal zu nennen sind. Die Stellung der Schönheit im geistigen Leben der Menschheit wird also wesentlich danach zu bemessen sein, welche Stellung sie zu den übrigen Gliedern der Gruppe einnimmt, die als Gruppe dem realen Bedürfniss entgegengesetzt ist und den Kreis des idealen geistigen Lebens umschliesst.

---

2. Schönheit und Wahrheit.

a. Schönheit und realistische Wahrheit.

Bevor der Mensch im Leben handeln und wirken kann, muss er sich in der Welt orientiren; diess geschieht durch die Erkenntniss. Wir haben schon oben (S. 12—13, 18—26) den Unterschied des theoretischen und des ästhetischen Verhaltens zum Gegebenen erörtert; hier handelt es sich um den Unterschied der *Ergebnisse* aus beiden Verhaltungsweisen, der Wahrheit und der Schönheit. Den Ausgangspunkt hat das theoretische mit dem ästhetischen Verhalten gemein, nämlich die sinnliche Erscheinung als subjektiv gegebene; aber der Fortgang ist zunächst ein entgegengesetzter. Das Streben nach Wahrheit löst die sinnliche Scheinhaftigkeit der Erfahrung durch Reflexion auf, um vermittelst der von ihr abstrahirten Begriffe zur Erkenntniss des objektiv Realen, des wahrhaft Wirklichen, des thatsächlich Existirenden und seiner Stoffe, Kräfte und Gesetze zu gelangen; das Streben nach Schönheit hingegen muss die sinnliche Scheinhaftigkeit, welche der objektiven Realität der unabhängig vom Subjekt existirenden Welt nicht entspricht, festhalten und die abstrakten Reflexionen und Begriffe des theoretischen Erkennens von sich fernhalten. Die Wahrheit ist erreicht, wenn der Bewusstseinsinhalt so durch Bearbeitung umgestaltet ist, dass er mit der objektiven Realität des bewusstseinstranscendenten Daseins übereinstimmt; diese Umbildung muss aber nothwendig eine solche sein, bei welcher die ursprünglich gegebene Schönheit des Sinnenscheins verloren geht, weil die objektiv-reale Aussenwelt unmittelbar, d. h. abgesehen davon, dass sie Ursache der subjektiven Erscheinung werden kann, keine Schönheit besitzt, also auch ihr *adäquates* Nachbild im Bewusstsein *keine Schönheit* besitzen darf. Wie also das Streben nach Wahrheit von vornherein auf Schönheit, so muss umgekehrt auch das Streben nach Schönheit auf Wahrheit im Sinne der Uebereinstimmung mit der objektiven

Realität verzichten, und muss sich ganz in der Sphäre der subjektiven Erscheinung im Gegensatz zur Realität und unter Abstraktion von jeder transcendentalen Beziehung der Erscheinung auf irgend welche Realität halten. Der ästhetische Schein ist als reiner Schein ein auf alle Wahrheit verzichtender, und als sinnlicher Schein ein der begrifflichen und reflexionsmässigen Form der Wahrheit entgegengesetzter. Schönheit und Wahrheit stehen demnach sowohl inhaltlich wie formell in einem diametralen Gegensatz zu einander; die Schönheit kann nicht wahr und die Wahrheit kann nicht schön sein. Diese Gegensätzlichkeit bleibt in formeller Hinsicht für jede Art der Wahrheit in Geltung, während sie sich in inhaltlicher Hinsicht mit der näheren Bedeutung des Wortes Wahrheit modificirt.

b. Schönheit und idealistische Wahrheit.

Wir haben nämlich bisher nur den realistischen oder objektivphänomenalen Sinn des Wortes Wahrheit in's Auge gefasst, welcher für jedermann der nächstliegende, für die beiden unteren Erkenntniss-Stufen der „Kunde“ und „Wissenschaft“*) der allein in Betracht kommende, und für die empiristische, positivistische und skeptische Weltanschauung überhaupt der einzig mögliche ist. Nun giebt es aber noch eine dritte Erkenntnissstufe, die Philosophie, und für jede wahrhaft philosophische, d. h. metaphysische Weltanschauung hat das Wort Wahrheit noch eine zweite, tiefere Bedeutung; wenn die erstere nur auf der Uebereinstimmung des subjektiven Bewusstseinsinhalts mit der objektiv-realen Erscheinungswelt beruht, so diese zweite auf der Uebereinstimmung desselben mit dem inneren Wesen und Grunde dieser Erscheinungswelt, welcher zugleich der Grund des subjektiven Bewusstseins sein muss. Diese zweite Art der Wahrheit kann im Gegensatz gegen die objektive Phänomenalität der ersteren als metaphysische Wahrheit bezeichnet werden; insofern aber das gemeinsame Wesen und der gemeinsame Grund der beiden Sphären des Daseins und Bewusstseins als der die Beschaffenheit beider bestimmende etwas Ideales sein muss, kann diese zweite Art der Wahrheit im Gegensatz zur ersten realistischen auch als idealistische Wahrheit bezeichnet werden. Wie nur ein kurzsichtiger Erkenntnisstrieb sich bei der Kunde des thatsächlich Gegebenen beruhigt, anstatt zur Wissenschaft von den in ihm wirksamen Kräften und Gesetzen vorzudringen, so kann auch nur ein kurzsichtiger Erkenntnisstrieb sich bei dieser Wissenschaft beruhigen, anstatt zur philosophischen Erkenntniss von dem Wesen und Grunde dieser Kräfte und Gesetze weiter zu streben; d. h. der Erkenntnisstrieb findet seine Beruhigung, und die Wahrheit ihren Abschluss erst in der metaphysischen idealistischen Wahrheit. So inhaltlich entgegengesetzt die Schönheit aller Wissenschaft mit ihrer realistischen Wahrheit ist, ebenso inhaltlich verwandt ist sie der Philosophie mit ihrer metaphysischen oder idealistischen Wahrheit.

In formeller Hinsicht bleibt freilich der Gegensatz zwischen der

*) Vgl. „Ges. Studien und Aufsätze“ S. 425—427, 449—451.

letzteren und der Schönheit bestehen, weil die metaphysische Wahrheit auch die Ideen nur durch Begriffe bezeichnen und durch Reflexion annähernd verdeutlichen kann; jeder Versuch einer Vermischung und Verschmelzung beider ist deshalb auch hier schlechterdings als eine Verirrung abzulehnen. In inhaltlicher Hinsicht dagegen mildert sich der Gegensatz zunächst zum blossen Unterschied, und je tiefer die metaphysische Wahrheit gefasst wird, desto unwesentlicher und gleichgültiger wird dieser noch bestehen bleibende Unterschied, während die Verwandtschaft immer mehr überwiegt. Die metaphysische Wahrheit ist nämlich hervorgegangen und bleibt dauernd gestützt auf die realistische, objektiv-phänomenale Wahrheit; die Uebereinstimmung des Bewusstseinsinhalts des Erkennenden mit dem Wesen und Grund der Welt hat die Uebereinstimmung mit der realen Welt der Individuation zum unverlierbaren Durchgangspunkt und Mittelglied und zur bleibenden Gewähr. Die Schönheit beruht ebenfalls auf Uebereinstimmung des Bewusstseinsinhalts des Beschauers mit dem idealen Wesen und Grunde der Welt, aber sie schliesst ihrer Natur nach jenen Durchgang durch die reale Welt der Individuation und die Uebereinstimmung mit derselben aus, welche von der Wahrheit gefordert wird, und macht unmittelbar den Sprung von der subjektiven Erscheinung als solchen auf das ideale Wesen. Die idealistische Wahrheit des Schönen entbehrt deshalb der Garantie einer jederzeit kontrolirbaren reflexionsmässigen Vermittelung, wie die Philosophie sie von Rechtswegen haben muss, hat aber dafür die unmittelbare, fascinirende Ueberzeugungskraft voraus, welche allein die sinnliche Anschauung, und niemals die schrittweise reflektirende Vermittelung besitzt.

So lange die reale Welt der Individuation als diejenige Sphäre gilt, auf die es bei der Wahrheit eigentlich ankommt, die Beziehung derselben auf ein ideales Wesen und einen metaphysischen Grund aber als ein *hors d'oeuvre* der Wahrheit angesehen wird, das mehr auf Rechnung der spielenden Phantasie als auf diejenige der systematisch abschliessenden Vernunft kommt, so lange muss der Unterschied zwischen Wahrheit und Schönheit als relativer Gegensatz bestehen bleiben. Sobald hingegen die metaphysische Wahrheit als gleichberechtigte oder gar höher berechtigte neben und über die wissenschaftliche Wahrheit tritt, mildert sich auch der Unterschied zwischen Wahrheit und Schönheit. In dem Maasse endlich, als die philosophische Wahrheit darin gefunden wird, die objektiv-reale Erscheinungswelt als ein relativ gleichgültiges Mittel für die subjektiv-phänomenale Bewusstseinswelt und die letztere als den alleinigen Zweck der Weltschöpfung zu betrachten, in dem Maasse sinkt die realistische Wahrheit der Kunde und Wissenschaft zu einem an und für sich werthlosen Durchgangspunkt herab, dessen Fehlen bei der Schönheit nun ebenso gleichgültig wird wie sein Vorhandensein bei der Wahrheit. Ja sogar das Fehlen dieses Durchgangspunktes bei der Schönheit erscheint nunmehr als ein Vortheil gegenüber der Wahrheit, weil sie in der günstigen Lage ist, die Uebereinstimmung des unmittelbar gegebenen Sinnenscheins sogleich mit dem Wesentlichen, worauf allein es ankommt, zu verwirklichen, ohne dabei gleich der Wahrheit mit einem flügellähmenden

Ballast von an und für sich gleichgültigen und unwesentlichen Durchgangsmomenten beladen zu sein.

Diese idealistische Wahrheit des Schönen hat nur den Uebelstand, dass sie nicht demonstrirt werden kann, sondern von dem empfänglichen Sinne implicite erfasst und gefühlsmässig oder ahnungsvoll ergriffen werden muss; sie ist denjenigen unerreichbar, welchen der Sinn für die Schönheit verschlossen ist und kann selbst von solchen, die von der idealistischen Wahrheit des Schönen thatsächlich aufs Tiefste ergriffen werden und sich innerlich beugen, äusserlich mit Worten im guten Glauben geleugnet und bestritten werden, wenn das Bewusstsein sich einer falschen oder einseitigen ästhetischen Theorie gefangen gegeben hat. Aber auch so noch, wenn es mit Worten geleugnet wird, bleibt das Schöne durch seine inneren Wirkungen der Prophet der idealistischen Wahrheit in einer glaubenslosen und metaphysikscheuen Zeit, welche keine andre als realistische Wahrheit gelten lassen will.

c. Realistische und idealistische Wahrheit im Schönen.

Eine Weltanschauung, die ganz auf realistischer Wahrheit im oben definirten Sinne gegründet ist, muss, wenn sie sich selbst und das Schöne recht versteht, alle Schönheit hassen und verfolgen wie einen Propheten, der durch seinen still zum Himmel gerichteten Blick die Beschränktheit ihres Standpunkts Lügen straft; sie findet es aber gewöhnlich opportun, diese Verfolgung unter der Maske einer Pflege zu insceniren und die Wirkungen der wahren Schönheit für sie ungefährlich zu machen, indem sie den Geschmack verdirbt und das Schöne selbst realistisch korrumpirt und depravirt. Die Ahnung davon, dass die wahre Wahrheit und die wahre Schönheit im Einklang stehen, ist eben zu schwer auszurotten; ist nun der Gegensatz der realistischen Wahrheit gegen die wahre Schönheit nicht durch Annäherung der Wahrheit an die Schönheit zu überwinden, so versucht man ihn durch Annäherung der Schönheit an die für die alleinige Wahrheit gehaltene realistische Wahrheit zu überwinden und giebt das Stichwort aus, dass auch das Schöne realistisch wahr werden müsse, um wahrhaft schön zu sein. Da wird dann die Nachahmungstheorie des Aristoteles hervorgeholt*), das ästhetische Gesetz der strengen Folgerichtigkeit in der einmal gewählten phänomenalen Gesetzmässigkeit des ästhetischen Scheins, also auch in der eventuell gewählten natürlichen Gesetzmässigkeit als Pflicht zur Beobachtung der natürlichen Gesetzmässigkeit im Sinne einer realistischen Wahrheit derselben ausgelegt, die ästhetisch berechtigte Forderung der konkreten Individualität des Schönen als eine realistische oder naturalistische Forderung gemissdeutet**), der Geschmack durch den Kultus des sinnlich Angenehmen und Unan-

*) Was gegen dieselbe zu bemerken ist, findet man bereits oben Kap. I 1 g („Schein und Bild") S. 26—29 und im ersten Bande dieses Werkes S. 184 bis 187, 256—259, 270—271, 466—467.

**) Vgl. oben Kap. II 7 a „Individualismus, Realismus und Naturalismus in der Kunst" S. 187—190.

genehmen*) und durch Pflege des unberechtigt Hässlichen in der Kunst**) mehr und mehr verdorben, die bildende Kunst als die der Naturnachahmung am leichtesten zugängliche zur tonangebenden Kunst emporgeschraubt, an die Talentlosigkeit der Künstler und den ästhetischen Unverstand des Publikums appellirt, um die Nachahmungskunststücke virtuosenhafter Technik als Kunstwerke anzupreisen und als solche bewundern zu lassen, und schliesslich dasselbe Princip auf die Schriftstellerei übertragen, die damit jeden Hauch von Poesie abstreift und höchstens Kunststücke einer deskriptiven Technik liefert.

Bei einiger Fortdauer einer solchen Tendenz in der Kunst stellt sich dann allemal die charakteristische Erscheinung heraus, dass die „Realisten" in dem Maasse unwahrer im realistischen Sinne der Naturnachahmung werden, je weiter sie in ihrer Verachtung der idealistischen Wahrheit des Schönen fortgeschritten sind, dass sie immer unglaubwürdigere Zerrbilder der Wirklichkeit liefern, je mehr sie darauf pochen, ganz und gar ohne Rücksicht auf irgend welche Idee bloss und rein die Wirklichkeit nachgezeichnet zu haben. Diese Thatsache kann nur demjenigen sonderbar vorkommen, der da wähnt, das Auge sei es, welches sieht, und nicht der Geist; wer nicht den Dingen in's Herz sieht und daraus ihre Physiognomie versteht und geistig rekonstruirt, der wird niemals im Stande sein zu sagen, dass er die Dinge sieht, wie sie sind. Es ist damit, wie mit der Geschichtsschreibung, wo auch das Sehen oder das einfache Konstatiren des Thatsächlichen unmöglich ist ohne Unterscheidung des Wesentlichen und Unwesentlichen in dem unerschöpflichen Wust der Fakticität, diese Unterscheidung aber schon wieder von dem Mitbringen eines idealen Maassstabs abhängt. Der naturalistische Künstler geht ebenso wie der ideenlose Historiker in dem Detail der Nebensachen unter, durch das er die Hauptsachen erdrückt. Die konkrete individuelle Lebendigkeit des Gesammteindrucks, die von beiden verfehlt wird, wird grade vom idealistischen Künstler und Historiker wirklich erreicht, der sich von vornherein auf das Wesentliche beschränkt und koncentrirt und bei der kongenialen Rekonstruktion desselben mit einem Pinselstrich und einem Gleichniss oder Bild oft mehr sagt als der Naturalist mit aller minutiösen Ausarbeitung und weitschweifigen Beschreibung.

Diese Rekonstruktion des Aeussern, des ästhetischen Scheins, aus dem Innern heraus ist aber zugleich ein Bestimmtwerdenlassen der konkreten sinnlichen Erscheinungsform durch den wesentlichen Kern oder idealen Gehalt des Objekts, ein Bedingtwerdenlassen des dargestellten Dinges durch seinen idealen Wesensgrund, d. h. sie ist Herstellung der idealistischen Wahrheit des Scheins. Diese Wahrheit ist die einzige, deren das Schöne fähig und bedürftig ist; die idealistische Wahrheit des der realistischen Wahrheit entbehrenden (d. h. ästhetischen) Scheins ist selbst die Schönheit, und schön ist nichts andres als der

---

*) Vgl. oben Kap. II 1 b „Die Gefahren des sinnlich Angenehmen und seiner selbstständigen Pflege in der Kunst" S. 72—77, und Kap. III 2 a „Das sinnlich Unangenehme", speciell S. 221—223.

**) Vgl. oben S. 235—236, 239—240, 258—261, 317—318, 405—407.

der realistischen Wahrheit entbehrende (d. h. ästhetische) Schein, sofern er idealistische Wahrheit hat.

d. Wahrheit im Naturschönen und Kunstschönen.

Das Wirkliche als Ursache der Wahrnehmung hat gar keine realistische Wahrheit, weil es erst der Maassstab für solche ist; die Wahrnehmung, welche es erweckt, ist in einer Hinsicht realistisch wahr, sofern sie nämlich auf das Wirkliche als ihre Ursache transcendental bezogen wird, in einer andern Hinsicht realistisch unwahr, sofern sie nämlich, im Gegensatz zu dem unsinnlichen Wirklichen, sinnliche subjektive Erscheinung oder Sinnenschein ist. Zu einem Naturschönen wird die Wahrnehmung des Wirklichen nur dadurch, dass von der ihr anhaftenden realistischen Wahrheit abstrahirt und der realistisch unwahre, reine Schein nach seiner idealistischen Wahrheit aufgefasst wird; eine solche idealistische Wahrheit kann aber dem Naturschönen nur insofern zukommen, als das sie verursachende Wirkliche der ungetrübte Ausdruck des ihm immanenten idealen Wesensgrundes ist, was bekanntlich nur ausnahmsweise und selbst dann nur annähernd vorkommt. Die idealistische Wahrheit des Naturschönen ist also unvollkommen, weil sie durch die unvollkommene idealistische Wahrheit des Wirklichen bedingt ist; die Existenz des Kunstschönen schöpft ihre Berechtigung daraus, dass in ihm eine grössere und vollkommenere idealistische Wahrheit hergestellt werden soll und kann, als sie im Naturschönen zu finden ist. Wie nach Aristoteles die Poesie wahrer ist als die Geschichte, so soll das Kunstschöne wahrer sein als das Naturschöne. Die idealistische Wahrheit des Kunstschönen bildet für das ästhetische Bewusstsein den Maassstab zur Abschätzung der idealistischen Wahrheit des Naturschönen, weil die unvollkommene Wahrheit des letzteren an der vollkommeneren des ersteren gemessen werden muss; aber niemals kann die vollkommenere Wahrheit des Kunstschönen an der unvollkommenen des Naturschönen gemessen werden, oder gar erst aus der Uebereinstimmung mit dieser abgeleitet werden, wie die Nachahmungstheorie und der naturalistische Realismus in der Kunst diess wollen.

Ueberall, wo es so scheint, als ob die Schönheit eines Kunstschönen aus seiner Naturtreue, d. h. aus seiner Uebereinstimmung mit dem Naturschönen entspringe, ist es doch thatsächlich nicht diese äusserliche Wahrheit der Erscheinung, sondern ihre innerliche, idealistische Wahrheit, worauf ihre Schönheit beruht, und es ist dem Kunstschönen als solchen zufällig und für seine Schönheit unwesentlich, ob es zufällig auch ein Naturschönes giebt, oder nicht giebt, welches die nämliche idealistische Wahrheit, wenn auch in unvollkommener Weise besitzt. Diejenige Wahrheit, von welcher im Naturschönen wie im Kunstschönen allein die Rede sein kann, ist immer nur die idealistische, welche aus der adäquaten Objektivation der Idee oder aus der Uebereinstimmung von Inhalt und Form, Innerem und Aeusserem entspringt; der Schönheitssinn des Künstlers wie des Laien fühlt diese Uebereinstimmung unmittelbar auch ohne schielenden Seitenblick auf das Naturschöne als Vorbild des Kunstschönen, und

beweist seine Unabhängigkeit vom Naturvorbild dadurch, dass er dasselbe meistert, wo es eine unvollkommene Wahrheit bietet. Es ist nur die faule Vernunft der Talentlosigkeit, die sich auf die Uebereinstimmung mit der Natur beruft, weil sie sich ohnmächtig fühlt, aus der Tiefe des eignen Genius zu schöpfen und die Natur zu meistern und zu überbieten.

Ohne Zweifel haben diejenigen Künste einen grossen praktischen Vortheil voraus, welche ihre Werke mit denen der Natur beständig vergleichen können; sie haben den dreifachen Vortheil, erstens an der Natur studiren, d. h. Naturstudien an ihrer Konkurrentin machen zu können, zweitens durch den Vergleich mit dem Naturschönen von der Verirrung in verkehrte Richtungen und idealistisch unwahre Manierirtheit leichter zurückgerissen werden zu können, und drittens die Gesetze der Determination des Aeusseren durch das Innere nicht erst neu schaffen zu müssen, sondern vor sich zu sehen. Der letzte Punkt wiegt vielleicht am schwersten. Die idealistische Wahrheit verlangt nämlich strenge Konsequenz, Zusammenhang und Gleichmässigkeit in den einmal angenommenen Gesetzen der Bedingtheit des Aeusseren durch das Innere; diese zu beobachten, ist für den Künstler ebenso schwer, als es leicht ist, Gesetze zu erfinden (z. B. in einer Feen-, Zauber- und Märchenwelt). Der Parallelismus des Kunstschönen und Naturschönen erspart dem Künstler diese Arbeit, insofern er bloss nöthig hat, das ihm durch lange Erfahrung wohlbekannte System der Naturgesetze festzuhalten, ohne sich durch Willkür von demselben zu entfernen; ebenso erleichtert ihm dieser Anschluss die Verdeutlichung seiner Intentionen für das Publikum, welches sich in der Welt der bekannten Naturgesetze schneller heimisch findet. Traut jedoch der Künstler seiner Phantasie die nöthige Konsequenz und plastisch-koloristische Gestaltungskraft zu, so hindert ihn die Forderung der idealistischen Wahrheit in keiner Weise, die Uebereinstimmung mit den Gesetzen und Bedingungen der Naturwirklichkeit bei Seite zu werfen und sich in einer realistisch ganz unwahren Phantasiewelt zu bewegen, sofern nur diese Phantasiewelt besser als die wirkliche geeignet ist, die zur Darstellung gewählten Ideen zu versinnlichen, d. h. dem Kunstwerk höhere idealistische Wahrheit zu verleihen.

Der Schüler — und in gewissem Sinne bleibt ja auch der Meister sein Lebelang Schüler — greift nur deshalb zur Naturstudie, weil das Studien-Machen dem Schaffen von Kunstwerken vorangeht; so hat der Musikschüler, dem es an Naturvorbildern fehlt, seine Studien an den Vorbildern der geschichtlichen Entwickelung seiner Kunst zu machen, und hat immer wieder auf die Reproduktion von Meisterwerken zurückzugreifen. Aber das Anfertigen von Naturstudien kann noch weniger das Schaffen von originalen Kunstwerken ersetzen wie die Reproduktion früherer Meisterwerke; Naturstudien sind ebensowenig für originale Kunstwerke auszugeben, wie Kopien oder Reproduktionen. Solcher Verwechselung von Studie und Kunstwerk kann sich nur eine Zeit schuldig machen, der der Glaube an den idealen Grund des Daseins und Bewusstseins in jeder Gestalt abhanden gekommen ist, die keinen Gott mehr kennt, vor dem sie anbetend in den Staub sinken könnte,

und in der verzweifelten Leere ihres Herzens vor ungestillter Sehnsucht nach irgend etwas Anbetungswürdigem das erste beste Positive, das sich ihr (wie ihren Urvätern) darbietet, die Natur, zum Götzen erhebt, vor dem sie kritiklos niederstürzt. Nur so erklärt es sich in der Tiefe, dass der Verlust des Verständnisses für die idealistische Wahrheit des Schönen dazu verführt, dasselbe in das Prokrustesbett einer realistischen Wahrheit zu spannen, die seinem Wesen nicht nur fremd, sondern schnurstracks entgegengesetzt ist.

e. Das Schöne und die Aesthetik.

Eine besondere Bedeutung gewinnt die Frage nach dem Verhältniss von Schönheit und Wahrheit, wenn es sich nicht mehr um die Wahrheit im Allgemeinen, sondern um die Wahrheit über das Schöne handelt. Der Wahrheitstrieb und das ihm dienende theoretische Erkennen kann sich, wie auf jeden andern Gegenstand, so auch auf das Schöne richten und führt so zur Kunde, Wissenschaft und Philosophie des Schönen. Wenn die Kunde des Schönen Kennerschaft, Kunstgeschichte und Kunstgelehrsamkeit genannt wird, so wird die Wissenschaft und Philosophie des Schönen oder die Lehre von den Gesetzen der Schönheit und dem letzten Grunde und Wesen des Schönen unter der Bezeichnung „Aesthetik" zusammengefasst. Die Stellung der Kunstgeschichte und Kunstgelehrsamkeit zur Kunstschönheit kann keinem Zweifel unterliegen, so lange dieselbe sich auf eine blosse Kunde, d. h. Feststellung und Ordnung des thatsächlich Gegebenen beschränkt und auf jeden Versuch einer vergleichenden Werthschätzung und ästhetischen Beurtheilung des Materials verzichtet. Wenn sie hingegen letztere ausdrücklich oder unvermerkt mit in sich hineinzieht, so treibt sie offen oder unvermerkt zugleich Aesthetik, wenn auch nur angewandte Aesthetik in unsystematischer Form; in diesem Falle entsteht die Frage nach dem Verhältniss dieser ästhetischen Bestandtheile in der Kunstgeschichte und Kunstgelehrsamkeit zur Schönheit. Die angewandte Aesthetik ist nur die Anwendung der reinen Aesthetik, und diese letztere muss, um wissenschaftlich heissen zu können, in systematischer Gestalt behandelt und abgeschlossen sein.

Die Aesthetik setzt das Schöne und die Bekanntschaft mit demselben voraus, um dessen Gesetze zu erkennen und dessen Wesen ergründen zu können; sie ist wie alle Wissenschaft nach induktiver Methode auf empirischer Grundlage errichtet. Aber natürlich kann die Wissenschaft nicht darauf warten, bis die empirische Grundlage in absoluter Vollständigkeit gegeben ist; denn sonst würde niemals mit irgend welcher Wissenschaft auch nur ein Anfang gemacht werden können, weil alle Erfahrungskenntniss eines einzelnen Menschen immer und nothwendig unvollständiges Stückwerk sein und bleiben muss. Es genügt, dass die empirische Grundlage die wesentlichen Daten umspannt, damit eine richtige Induktion auf ihr aufgeführt werden kann. Je bedeutender die Befähigung des Denkers, mit desto dürftigerem empirischem Material wird derselbe bei seinen Induktionen auszukommen im Stande sein; aber auch die umfassendste Vertraut-

heit mit dem empirischen Material hilft dem Unbegabten nichts bei der Ergründung der Gesetze und des Wesens der Schönheit. Die Aesthetik entwickelt sich geschichtlich wie jeder Zweig der Wissenschaft und Philosophie, indem sie in die verschiedenartigsten Irrthümer der entgegengesetzten Richtungen geräth und durch Berichtigung derselben allmählich der Wahrheit näher und näher kommt.

Aber selbst angenommen, dass sie ihr Ziel, die Wahrheit über das Schöne zu wissen und zu lehren, vollständig erreicht hätte, so würde sie doch gänzlich ausser Stande sein, den receptiven Genuss des Schönen zu ersetzen, oder bei der Produktion von Kunstwerken irgendwie positiv mitzuwirken. Der Genuss an der ästhetischen Zergliederung eines Kunstwerks ist kein ästhetischer sondern ein theoretischer Genuss, wie alles Interesse an Aesthetik unmittelbar genommen kein ästhetisches sondern ein theoretisches Interesse ist. Der ästhetische Genuss an dem Kunstwerk wird durch die ästhetische Zergliederung desselben nur mittelbar gesteigert, insofern man, mit dem erlangten Wissen bereichert, von der theoretischen Betrachtung des Objekts zur ästhetischen Auffassung desselben zurückkehrt und das erlangte Wissen als wieder unbewusst gewordenes, gefühlsmässig umgewandeltes in die letztere versenkt. Der so erlangte Zuwachs an ästhetischem Genuss kann allerdings sehr bedeutend sein und namentlich die Genussfähigkeit für das Objekt sehr verlängern; aber die Hoffnung auf diesen Zuwachs darf nie dazu verleiten, sich den Genuss der ersten Perception durch voreilige Einmengung von ästhetischer Reflexion zu trüben (vgl. oben S. 65—66), oder gar den theoretischen Genuss der ästhetischen Reflexion über den ästhetischen Genuss der unmittelbaren rein receptiven Anschauung zu stellen (wie Vischer thut). Für das theoretische Interesse ist freilich die ästhetische Anschauung blosses Mittel; aber dasselbe gilt auch umgekehrt. Jedes von beiden benutzt das andre als Mittel für seine Zwecke und beide sind als Selbstzweck einander koordinirt.

Auf die Produktion von Kunstwerken kann die Aesthetik allerdings einen bedeutenden negativen Einfluss gewinnen, indem sie verkehrte Versuche abschneidet und Verirrungen der Künstler im Keime erstickt; aber sie kann positiv nicht das Geringste dazu thun, dass etwas Schönes zu Stande kommt. Sie braucht, um das Verkehrte und Unästhetische als solches zu brandmarken, durchaus nicht darauf zu warten, bis es hervorgebracht ist, sondern kann aus den induktiv ermittelten Gesetzen der Schönheit deduktiv die ästhetische Unzulässigkeit bestimmter künstlerischer Experimente ableiten, für den Fall, dass sie versucht werden sollten.*) Sie kann auf diese Weise den Künst-

*) Die Unvollständigkeit des empirischen Materials, aus welchem die ästhetischen Gesetze abgeleitet sind, hebt allerdings die absolute Sicherheit der Gültigkeit der Deduktionen auf, aber nicht ihre relative. Auch für empirische Regeln giebt es ein Gebiet, innerhalb dessen ihre Gültigkeit einen praktisch der Gewissheit gleichkommenden Grad von Wahrscheinlichkeit hat, eine zweite Sphäre, in welcher die Wahrscheinlichkeit ihrer Gültigkeit eine praktisch noch immer ausreichende, der des Gegentheils sehr überlegene Grösse hat, eine dritte Sphäre, in welcher erst der Zweifel über die Gültigkeit beginnt, und eine vierte, für welche aus der Regel nicht mehr mit einiger Wahrscheinlichkeit deducirt werden kann. Solche empirische

lern vergebliche Experimente ersparen und die Vergeudung werthvoller Kräfte auf verkehrte Kunstrichtungen verhindern; sie kann in diesem Sinne negativ erziehend auf die Künstler wirken, sei es direkt, wenn es dahin kommen sollte, dass auch einmal die Künstler anfangen, sich mit Aesthetik zu beschäftigen, sei es indirekt durch Beeinflussung des Urtheils der öffentlichen und privaten Kunstrichter, welches wiederum für die ästhetische Werthschätzung des Publikums und dessen Kauflust mehr oder weniger mitbestimmend ist. Sie kann den Geschmack des Publikums von dem Unästhetischen ab und auf das ästhetisch Werthvolle hinlenken und durch diese Erziehung des Publikums mittelbar auch die Künstlerschaft zwingen, sich diesem geläuterten und veredelten ästhetischen Geschmack zu ackommodiren, selbst ohne einen direkten Einfluss als Wissenschaft auf dieselbe zu gewinnen.

Aber wenn sie auch davor warnen kann, etwas zu produciren, was unästhetisch ausfallen muss, und dazu anspornen kann, die Produktionskraft nach solchen Richtungen hin zu lenken, bei denen etwas ästhetisch Werthvolles herauskommt, so ist sie doch ganz und gar ausser Stande, eine Anleitung dazu zu geben, wie man es positiv anfängt, etwas Schönes hervorzubringen. Denn Wissen und Können sind zweierlei, und die Wahrheit kann die Schönheit ebensowenig ersetzen wie hervorbringen. Grade die wahre Aesthetik erkennt, je genauer sie alle Faktoren und Stadien der Entstehung des Schönen durchschaut, desto sicherer, dass das Bewusstsein und der bewusste Wille für sich allein unfähig sind, auch nur das allereinfachste und winzigste Schöne zu produciren, dass vielmehr das Schöne wesentlich aus dem Unbewussten entspringen muss, wie es selbst ein Mysterium ist, das in der Unbewusstheit seines unendlichen Gehalts sein Wesen hat. Aber so wenig es den Werth der Physiologie beeinträchtigt, dass sie bei allem Wissen um die Gesetze des Lebensprocesses doch nicht das kleinste Pröbchen Leben hervorbringen kann, ebensowenig beeinträchtigt es den Werth der Aesthetik, dass sie bei allem Wissen davon, wie das Schöne beschaffen sein muss, doch nicht das Geringste zur Schöpfung eines Schönen beitragen kann.

Das theoretische Interesse ist ein specifisch andres als das praktische an der Zeugung eines Lebendigen oder der Erzeugung eines Schönen; wie die Schönheit sich Selbstzweck ist und weder einem theoretischen noch einem praktischen Zwecke dient, so ist auch die Wahrheit sich Selbstzweck, hat ihren Werth in sich und hat nicht nöthig, ihren Werth erst dadurch zu legitimiren, dass sie einen Nutzen für das Leben oder die Kunst abwirft. Wem es an dem wissenschaftlichen und philosophischen Interesse fehlt, um die Wahrheit über das

---

Regeln giebt es auch in der Aesthetik, besonders im Bereich der speciellen Kunstlehren; aber die wichtigeren und allgemeineren ästhetischen Gesetze sind keineswegs bloss als empirische Regeln zu bezeichnen, sondern sind Gesetze im wissenschaftlichen Sinne des Worts, deren Geltung für das gesammte Bereich des Schönen überhaupt, oder des freien Schönen im Besonderen, zweifellos ist, weil die Induktionen, durch welche sie abgeleitet sind, in Bezug auf das W e s e n t l i c h e der psychologischen Erfahrungsthatsachen schlechthin und lückenlos erschöpfend sind.

Schöne zu ergründen, der braucht ja keine Aesthetik zu treiben; nur muss er dann auch darauf verzichten, über den ästhetischen Werth von Kunstwerken zu urtheilen und den Kunstrichter — und sei es auch im engsten Privatkreise — spielen zu wollen.*) Wer aber bekennt, ein rein theoretisches Interesse zwar nicht zu besitzen, jedoch die Aesthetik trotzdem betreiben zu wollen, wofern nur ein nachweisbarer Nutzen für die praktische Kunstübung und die Geschmacksbildung von derselben zu erwarten sei, den wird man darauf hinweisen können, dass der oben angegebene negative Nutzen an sich schon unermesslich gross ist, und dass seine Bedeutung um so höher veranschlagt werden muss, je grösser die Neigung einer Zeit zum Einschlagen verkehrter Richtungen und zum Betreten von Irrwegen in der Kunst ist, je verwirrter der Zeitgeschmack und je haltloser und grundsatzloser die berufsmässige Kunstkritik solcher Gährung der Geister gegenübersteht.

Nichts aber kann das Ansehn der Aesthetik schwerer schädigen, als wenn dieselbe den unbegründeten und lächerlichen Anspruch erhebt, darum, weil sie weiss, wie das fertige Schöne beschaffen sein muss, nun auch den Künstlern sagen zu wollen, wie sie es anzufangen haben, das noch nicht vorhandene Schöne zu schaffen. Die Aesthetik blamirt sich sogar allemal schon dann, wenn sie auch nur den Versuch wagt, den Künstlern zu rathen, welche von verschiedenen berechtigten Richtungen oder Gebieten der Kunst sie vorzugsweise pflegen sollen, oder welche zu kultiviren zeitgemäss sei. Die Individualität der Künstler spottet solcher schulmeisterlichen Rathschläge ebenso wie der thätliche Verlauf der Kunstgeschichte; die Wissenschaft aber würdigt sich durch Verkennung ihres eigenthümlichen Werthes herab, wenn sie danach hascht, durch praktische positive Vorschriften ihre Nützlichkeit erweisen und dadurch ihrem selbstzwecklichen Eigenwerth in den Augen der blöden Masse erhöhen zu wollen.

---

3. Schönheit und Sittlichkeit.

a. Das Verhältniss von Schönheit und Sittlichkeit im Allgemeinen.

Das Verhältniss von Schönheit und Sittlichkeit ist in den vorhergehenden Kapiteln schon wiederholt zur Sprache gekommen, so z. B. in Kap. III 2 g und h das Verhältniss des Hässlichen und Bösen, in Kap. V 2 h dasjenige des Komischen und Sittlichen, in Kap. V 3 e dasjenige des Tragischen und Sittlichen und in Kap. V 3 f dasjenige des Rührenden und Sittlichen, (vgl. oben S. 253—255, 258—260, 343—344, 381—391). Es bleibt demnach hier nur übrig das schon Gesagte zusammenzufassen und zu ergänzen.

Wie die Wahrheit und Schönheit einen gemeinsamen Berührungs-

*) So unberechtigt und grundverkehrt es ist, nur demjenigen die kritische Kompetenz über Kunstwerke zugestehen zu wollen, der sie selbst besser machen kann, so begründet ist die Forderung, dass nur derjenige Urtheile fällen soll, der etwas Ordentliches von der Sache versteht, dass also über das Schöne und speciell über das Kunstschöne nur ein ästhetisch Gebildeter Richter sein darf.

punkt haben in der Uebereinstimmung der konkreten sinnlichen Erscheinung mit dem ihr zu Grunde liegenden idealen Gehalt, so auch die Sittlichkeit und Schönheit in der phänomenalen Versinnlichung des unbewusst Logischen und der objektiven Teleologie des Weltprocesses. Aber wie Wahrheit und Schönheit formell verschieden sind und inhaltlich nur zum Theil sich decken, zum Theil einander mit breiten Randgebieten überragen, so auch Sittlichkeit und Schönheit. Der Sittlichkeit kommt es wie der Wahrheit auf die Sache an, und gar nicht auf den Schein; der Schönheit kommt es nur auf den Schein an, und auf die Sache selbst bloss insoweit, als sie dem Schein immanent ist, und in ihm sich offenbart (vgl. „Das sittliche Bewusstsein" 2. Aufl. S. 102—104, 106—107). Um der Sache willen wird von der Sittlichkeit der Schein missachtet und nöthigenfalls selbst der böse Schein nicht gemieden, während die Schönheit nur von dem Schein und durch den Schein lebt und eher etwas von der Sache opfern kann als von dem Schein (Vgl. „Das sittl. Bew." 2. Aufl. S. 137—140). Die Sittlichkeit wie die Wahrheit streben zwar nach Konkretheit aber vermittelst des Durchganges durch das abstrakt Allgemeine der Begriffe, Theorien und Grundsätze; die Schönheit muss bei dem Konkreten beginnen und darf das Allgemeine nur aus dem Konkreten herausschimmern lassen.

Sehr gross ist das Gebiet der Schönheit, bei welchem irgend welche Beziehung zur Sittlichkeit nicht anzugeben ist; dieses sittlich indifferente Gebiet des Schönen umfasst nicht nur die sämmtlichen niederen Konkretionsstufen sondern greift auch noch sehr tief in die Stufe des konkret Individuellen hinein, und zwar nicht bloss, insofern das relativ Formalschöne innerhalb des konkret Individuellen einen breiten Raum einnimmt und eine wichtige ästhetische Bedeutung besitzt, sondern auch insofern als vieles inhaltlich Schöne doch unmittelbar genommen sittlich gleichgültige Beziehungen, Bethätigungen und Stimmungen darstellt. Sehr gross ist aber auch das Gebiet der Sittlichkeit, das keine Beziehung zur Schönheit hat, einfach deshalb, weil die sittlichen Reflexionen, Kämpfe, Entschliessungen und Handlungen sich in einer geistigen Sphäre bewegen, die gar nicht oder durch allzudünne Fäden mit dem Sinnenschein zusammenhängt. Zwar ist die Poesie und die Musik im Stande, durch die Sprache noch viele geistige Vorgänge zu versinnlichen, die der Mimik bereits unerreichbar sind, aber doch nur, insofern dieselben eine gefühlsmässige Seite haben, und selbst da liegt die Gefahr nahe, dass die Poesie ihre Grenze überschreitet und zur deskriptiven psychologischen Analyse wird. Ganz ausgeschlossen ist jedoch die Versinnlichung der inneren Vorgänge durch ästhetischen Phantasieschein, wenn die in's Spiel tretenden sittlichen Faktoren nicht natürliche Triebe mit begleitenden Gefühlserregungen, sondern abstrakte Maximen, rationelle Grundsätze und gedankliche Reflexionen sind. Solche sittliche Processe können nur noch indirekt durch begleitende Nebenerscheinungen oder durch ihre praktischen Resultate versinnlicht werden, aber doch nur andeutungsweise, ohne direkte Blosslegung des Motivationsprocesses; fehlen aber solche begleitende Nebenerscheinungen von sinnenfälliger Beschaffenheit, oder sind die resultirenden Handlungen selbst mehr innerlicher

oder auch rein negativer (unterlassender) Natur, oder hängen dieselben nur durch dünne sinnliche Fäden mit der äussern Erscheinungswelt zusammen (z. B. einen kurzen Befehl, eine telegraphische Depesche), dann sind sie für die Reproduktion im ästhetischen Schein so gut wie unfassbar.

Je unreflektirter die sittlichen Processe sind, je mehr sie sich im Kreise der Gefühlsmoral und ihrer instinktiven und natürlichen Antriebe halten, je mehr unbewusste Unschuld und wieder unbewusst gewordene Tugend in ihnen zu Tage tritt, desto leichter und deutlicher gelangt ihr Wesen zur sinnlichen Erscheinung und dadurch zur ästhetischen Verwendbarkeit; je reflektirter, abstrakter, bewusster, grundsätzlicher, allgemeingültiger, pflichtmässiger, rationeller und moralisirender die Sittlichkeit auftritt, desto mehr entzieht sie sich der sinnlichen Erscheinung und damit der ästhetischen Verwendbarkeit. Daraus folgt, dass es vorzugsweise einerseits die sich selbst von der Natur noch nicht unterscheidende, ihres principiellen Gegensatzes gegen die unmittelbare Natürlichkeit noch unbewusste, andrerseits die allen Kämpfen entwachsene, zur zweiten Natur gewordene und dadurch zur Einheit mit der Natur zurückgekehrte Sittlichkeit ist, welche die Deckung von Sittlichkeit und Schönheit begünstigt, dass dagegen die mit der Natur im Kampfe liegende Sittlichkeit der Sphäre der Schönheit und Hässlichkeit um so ferner rückt, je weniger sie die socialen Instinkte gegen die egoistischen Instinkte in's Feld führt, und je mehr sie sich auf Vernunft, Reflexion, Grundsätze und moralische und metaphysische Theorien stützt. Nun muss aber aller Kulturfortschritt, also auch der ethische, durch das Bewusstsein und die rationelle Reflexion hindurch, da es eine wesentliche Aufgabe des Menschen ist, sich der rationellen und metaphysischen Begründung seiner moralischen Instinkte bewusst zu werden und seine specifisch menschliche Sittlichkeit auf wohl begründeten Maximen und Principien zu erbauen; ausserdem ist auch die ihrer selbst noch unbewusste Sittlichkeit der Unschuld und der moralischen Instinkte ebenso wie die zur zweiten Natur gewordene Tugend gar nicht mehr als Sittlichkeit zu denken, ausser insofern die erstere schon mehr oder weniger auf eben erst erwachende bewusste Moralität hinausgreift und letztere immer von Neuem auf solche zurückgreift (Vgl. „Das sittliche Bewusstsein“ 2. Aufl. S. 247—253). Die reflektirte bewusste Moralität ist also recht eigentlich und in jeder Hinsicht der Schwerpunkt und die wichtigste Phase der specifisch menschlichen Sittlichkeit, welche ihren Besitz täglich neu durch Eroberung erwerben muss; aber grade zu ihr ist dem Schönen der Zugang erschwert und zum Theil ganz versperrt durch die formelle Beschaffenheit derselben, welche den formellen Bedingungen des Schönen widerspricht.

b. Das Verhältniss von Schönheit und Sittlichkeit im Erhabenen und Anmuthigen.

Die hieraus erwachsenden Schwierigkeiten machen sich besonders beim Erhabenen geltend. Die Erhabenheit der Leidenschaften und der einseitigen natürlichen Triebe ist an und für sich ebenso sittlich

indifferent wie die Erhabenheit der blinden Naturkräfte; während aber die letztere unter allen Umständen aussersittlich bleibt, kann die erstere in die sittliche Sphäre eintreten und hier je nach den Umständen gut oder böse, sittlich oder unsittlich werden, ohne dass der Charakter der ästhetischen Erhabenheit dadurch irgend welche Aenderung erleidet. Ueber diese Arten des Erhabenen hinaus geht aber das Erhabene der sittlichen Gesinnung und Begeisterung, und deshalb muss dasselbe sich als ein erhaben Schönes höchster Ordnung herausstellen, wo es überhaupt als Schönes, d. h. in konkreter sinnlicher Erscheinungsform sich darstellt. Aber je selbstbewusster die sittliche Gesinnung sich auf ethische Principien und deren rationelle und metaphysische Begründung stützt, und je begeisterter sie die von ihr erfasste ethische Wahrheit auch bei Andern zur Geltung zu bringen strebt, desto weiter entfernt ihre Erhabenheit sich vom ästhetisch Erhabenen. Die rationellen und metaphysischen Gründe, welche dem sittlichen Heros die Kraft der Ueberzeugung und die Macht des Glaubens verleihen, gehen in den ästhetischen Schein schlechterdings nicht ein; ohne dieselben aber sieht man höchstens die Energie des Wollens, ohne ihre psychologische Motivation zu verstehen. Aber auch die Energie des Wollens sieht man im ästhetischen Schein nur dann sinnenfällig vor sich, wenn sie zur Ueberwindung von Hindernissen führt, wenn der ethische Glaubensheld zu einem aktiven Helden der That wird, aber nicht wenn er bloss passiv für seine Ueberzeugung duldet und sein Wirken sich in seiner Lehre, d. h. in der Propaganda seiner ethischen Ueberzeugung, erschöpft. Solche passive Helden einer rein innerlichen sittlichen Gesinnung sind darum selbst dann, wenn sie zu Märtyrern derselben werden, wie Jesus, Sokrates, ungeeignet zu Helden einer Dichtung, weil entweder die Dichtung durch Aufnahme lehrhafter Bestandtheile ihre Grenzen überschreiten muss, oder aber die anerkannte ethische und geistige Erhabenheit des historischen Helden nicht als ästhetische Erhabenheit zu Tage tritt, so dass statt eines Helden eine unbedeutende und poetisch unwirksame Figur herauskommt.

Weit günstiger zur Versinnlichung des Erhabenen der sittlichen Gesinnung sind Individuen, die einem übermächtigen moralischen Instinkte, einem in ihnen lebendigen Naturtriebe folgen und bloss nebenbei sich in ihrem Kampfe gegen die Welt durch das Bewusstsein stärken und aufrecht halten, dass sie einer durch ihr Gefühl gewährleisteten sittlichen Forderung dienen, indem sie diesem ihrem Triebe freie Hand lassen (z. B. Antigone). Aehnlich wie ein Naturtrieb wirkt der Enthusiasmus des religiösen Glaubens, sofern die Gründe, die das Bewusstsein aufsucht und als Fundament des Glaubens betrachtet, blosse Scheingründe, oder doch nur von nebensächlicher Bedeutung sind, und die wahren Gründe des Enthusiasmus seinem Träger unbewusst bleiben; wird ein solches Individuum durch sein ethisches Pathos zum Helden der That, so sieht man die erhabene Grösse seiner sittlichen Energie in ihren Wirkungen sinnenfällig in die Erscheinung treten und kann die Anführung der Scheingründe und Scheinreflexionen, mit denen sein Bewusstsein spielt, gern entbehren.

Eine dritte Art des Erhabenschönen der sittlichen Gesinnung zeigen solche Individuen, welche über die Kämpfe der reflektirten pflichtmässigen Moralität hinausgelangt sind zu einer in sich gefestigten Sittlichkeit, die mit ihrer Natur eins geworden ist. Dieses Ergebniss wird sich nur da erzielen lassen, wo ihm eine durch und durch harmonische Naturanlage entgegenkommt und das erziehende Schicksal dahin wirkt, den Charakter früh auszureifen und zu einer in sich harmonischen und gefestigten Welt- und Lebensanschauung gelangen zu lassen. Es ist die reine unbewusste Harmonie der ursprünglichen Anlage, welche im Laufe des Lebens von allen ihr noch anhaftenden Schlacken und Trübungen geläutert und zur edelsten Hoheit verklärt wird, um in der so erlangten ruhigen Sicherheit des idealen ethischen Maasses unwillkürlich sittigend auch auf die Umgebung zu wirken und in derselben als leuchtendes Beispiel sittlichen Adels dazustehn. Die Seltenheit und Vornehmheit einer solchen Erscheinung bürgt schon für sich allein dafür, dass die Erhabenheit derselben nicht verkannt wird; gesteigert aber wird dieselbe durch den Nimbus jungfräulicher Unberührtheit und Unantastbarkeit (Iphigenie). Die vollendete Harmonie der Triebe und Seelenkräfte, durch welche diese Art der sittlich erhabenen Gesinnung sich auszeichnet, wirkt besonders günstig auch auf die Harmonie der äusseren Erscheinung und speciell deren formalschöne Elemente zurück, was dieser Art einen gewissen ästhetischen Vorsprung vor den beiden andern sichert; dagegen steht dieselbe an Intensität der Kraftäusserung hinter jenen zurück, oder lässt wenigstens diese Intensität der sittlichen Kraft als eine latente bloss voraussetzen. Die innere Harmonie der Seele ist einerseits die Bürgschaft des errungenen inneren Friedens und leistet andrerseits Gewähr für Milde, Sanftmuth, Geduld und Huld nach aussen; in beiderlei Hinsicht ist sie liebenswürdig, d. h. in ihrer Erscheinung seelich anmuthig. Das Ueberströmen der inneren Harmonie auf die äussere Erscheinung und die dadurch gewährleistete formale Schönheit begünstigt ausserdem auch die körperliche Anmuth oder Grazie, soweit dieselbe nicht durch die Würde der sittlichen Hoheit eingeschränkt wird. Die Vereinigung von Anmuth und Erhabenheit, durch welche diese Art des sittlich Erhabenen sich auszeichnet, tritt am schlagendsten hervor auf den Höhepunkten des Rührenden, zu welchen die Handlung hinleitet (vgl. oben Kap. V 1 h S. 311—312).

Die Anmuth, die nicht mit Erhabenheit verbunden sondern rein für sich auftritt, steht als Grazie der körperlichen Bewegung und Haltung ausser aller Beziehung zur Sittlichkeit und bewegt sich als seelische Anmuth entweder ebenfalls auf einem sittlich indifferenten Gebiete des harmlos heiteren Spieles und Lebensgenusses, oder sie hat doch nur zu einer eng begrenzten Sphäre der Sittlichkeit Beziehungen. Wenn das Erhabene der sittlichen Gesinnung und das Rührende sich vorzugsweise auf die Gefühlsmoral stützt, so das seelisch Anmuthige auf die Geschmacksmoral. Dem Anmuthigen ist die Energie sowohl des Guten wie des Bösen versagt; es kann weder durch einseitige Gewalt moralischer Instinkte noch durch dämonische Steigerung des Egoismus oder unsittlicher Triebfedern imponiren, weder in sittlichem

Pathos und Enthusiasmus noch in eigenmächtiger Auflehnung gegen die Weltordnung excelliren, sondern ist durch seine Schwäche darauf angewiesen, sich der vorgefundenen bestehenden Weltordnung anzupassen, gleichviel ob dieselbe sittlich zu loben oder zu tadeln ist. Es hängt also, was die Eingliederung in die universelle Harmonie betrifft, vom Zufall ab, ob die seelische Anmuth in ihrer widerstandsunfähigen Anschmiegsamkeit zu sittlich lobenswerthen oder tadelnswerthen Ergebnissen führt, nämlich davon, ob der ihr zunächst zugekehrte Theil der zeitweilig bestehenden objektiven Weltordnung überwiegend gut oder schlecht ist. Nur was die individuelle Harmonie und die geschmackvolle Beobachtung des richtigen Maasses in allem Thun betrifft, wird die seelische Anmuth stets positive Beziehungen zur Sittlichkeit hervorbringen, aber auch eben nur soweit, als die Geschmacksmoral im Stande ist, die Totalität der Sittlichkeit zu ersetzen. Insoweit die Geschmacksmoral sittlich unzulänglich ist, bleibt es auch die seelische Anmuth; wie die erstere nur als letzte und höchste Blüthe den Baum der Sittlichkeit schmücken soll, so kann auch die Anmuth nur da in sittlicher Hinsicht Genüge leisten, wo sie einem sittlich gereiften und in sich gefestigten Charakter den letzten Schliff und die höchste Feinheit und Zartheit giebt, wie wir es in der Verbindung des Erhabenen der sittlichen Gesinnung mit dem Anmuthigen bereits gesehen haben. Wo diese Grundlage des sittlichen Charakters fehlt, klammert das Anmuthige sich gar zu leicht an den äussern Schein des Guten unter Missachtung seines Wesens, und bleibt, selbst wo es dieser Gefahr entgeht, doch wesentlich in der unbewussten naiven Sittlichkeit der noch unbewährten Unschuld stecken. Die bewusste moralische Reflexion hebt mit dieser Naivität zugleich gar leicht auch die seelische Anmuth für immer auf, wenn es nicht gelingt, die gestörte Harmonie der natürlichen Unschuld auf höherer Stufe als eine zur zweiten Natur gewordene Tugend wieder herzustellen.

Man sieht hieraus, dass die Beziehungen des Schönen zum Sittlichen schon um vieles reicher und mannichfaltiger werden, wo dasselbe sich zum Erhabenen oder Anmuthigen modificirt, als wo dasselbe in der Indifferenz der reinen oder einfachen Schönheit verharrt. Aber auch in den Modifikationen des Erhabenen und Anmuthigen bleiben diese Beziehungen wesentlich latent, so lange dieselben vor jedem Konflikt bewahrt bleiben; sie treten erst dann deutlich zu Tage, wenn das Erhabene und Anmuthige genöthigt werden, in Konflikte einzutreten, in denen sie zwar ihr eigenes Wesen erst voll entfalten, in deren Lösung sie aber auch zugleich die höheren Modifikationen des Schönen hervorspringen lassen.

c. Das Verhältniss von Schönheit und Sittlichkeit in den konflikthaltigen Modifikationen.

Die blosse Negation des Konflikts, das Idyllische, kann in seinen Beziehungen zur Sittlichkeit nicht wesentlich über die Stufe der Unschuld hinausführen sondern bestenfalls dieselbe durch Anmuth würzen. —

Das Intriguante, Lustige, Spektakulöse und Kaltgrässliche sind nur unter grundsätzlichem Absehen von jedem sittlichen Maassstab möglich. Das Intriguante kann ausnahmsweise ebensogut einmal sittlichen wie unsittlichen oder aussersittlichen Zwecken dienen, diess ist ihm aber dann ganz zufällig; in seinen Mitteln lässt es sich von sittlichen Rücksichten nicht einengen und operirt mit Betrug und Schelmerei als mit den allernatürlichsten Dingen. In alledem drückt sich nur die Konsequenz davon aus, dass es bloss das Verstandesinteresse an geschickter äusserlicher Ueberwindung der aufgetauchten Schwierigkeiten befriedigen will, der Zweck aber dabei von aussen gegeben, zufällig und gleichgültig ist. — Das Lustige findet seinen Platz nur in der Stimmung des Feierabends oder Feiertages, wo der Ernst des Lebens als etwas anderweitig Erledigtes oder noch zu Erledigendes bei Seite geschoben wird. Die Sittlichkeit aber ist eine ganz ernste Rücksicht, und wo sie sich geltend macht, muss entweder die Lustigkeit ihr weichen, oder sie wird von dieser als Störenfried zur Thür hinausgeworfen und ebenso leicht genommen und ausgelacht wie aller übrige Ernst des Lebens. — Das Spektakulöse und Kaltgrässliche verwendet mit Vorliebe die Greuelthaten sittlicher Scheusale und die grausame Strafgerechtigkeit blutig roher Zeiten; aber von einem sittlichen Interesse ist dabei nicht die Rede, weil zur Erregung desselben vor Allem die Innerlichkeit der Vorgänge fehlt. — Ein Parallelismus der ethischen und ästhetischen Beurtheilung der Konflikte kann frühestens da einsetzen, wo dieselben innerlich vertieft sind und zugleich eine immanente Lösung finden; diess giebt aber das Rührende in seinen verschiedenen Gestalten, und darum wird das Rührende in dem oben entwickelten Sinne den Höhepunkt der positiven Beziehungen zwischen Sittlichkeit und Schönheit bilden müssen.

Die innerliche immanente Lösung des Konflikts, welche ich mit dem Ausdruck „Das Rührende“ bezeichnet habe, umfasst nicht nur die schönen Unterarten der ernsterhabenen, der mildweichen und der elegisch-wehmüthigen Versöhnung, sondern auch die überwiegend hässlichen Unterarten des Rührseligen, Pathetischen und Traurigen. Man kann wohl sagen, dass zwischen den drei ersteren eine Korrespondenz mit dem positiv Sittlichen und zwischen dem weinerlichen und gespreizt Rührenden wegen seiner unwahren Uebertreibung eine gewisse, wenn auch schwächere Beziehung zum Unsittlichen bestehe, aber man kann nicht sagen, dass die Hässlichkeit des versöhnungslos Traurigen auf irgendwelche Unsittlichkeit in demselben hindeute. Im Gegentheil zeigt das unverschuldet Traurige oft ein sittliches Martyrium der edelsten Art und wird dadurch nur um so hässlicher, weil selbst die grösste sittliche Erhabenheit des ergebenen Duldens und Ausharrens nicht im Stande ist, dem Konflikt eine Lösung zu geben. Der Parallelismus zwischen Sittlichkeit und Schönheit beschränkt sich also selbst innerhalb des Rührenden auf die Fälle, in denen eine immanente Lösung wirklich geboten wird; er besteht dann darin, dass die konfligirenden Seiten oder Momente der Idee, welche über ihr relatives Recht überzugreifen versucht hatten, auf das Maass ihres relativen Rechtes nicht nur äusserlich zurückgedrängt werden, sondern

in ihren Vertretern sich auch innerlich bei demselben bescheiden lernen und mit demselben zufrieden geben.

Dieses Rührende greift auch in die Gebiete des Komischen und Tragischen ein vermittelst des ausserkomischen und aussertragischen Komplements, ferner als unmittelbarer Bestandtheil in das Gebiet des immanent Humoristischen, wo das ausserkomische Komplement des Komischen ihm entgegenkommt, und endlich vermittelst der ausserkomischen und aussertragischen Komplemente des Komischen und Tragischen auch in's Tragikomische oder transcendent Humoristische, womit seine Bedeutung für die Verbindung des immanent und transcendent Humoristischen von selbst gegeben ist. Soweit wie dieses Rührende der immanenten Versöhnung, reicht auch der Parallelismus zwischen ethischer und ästhetischer Beurtheilung, d. h. er besitzt für die höchsten konflikthaltigen Modifikationen eine universelle Bedeutung. Aber wohlverstanden hat jener Parallelismus diese Bedeutung für das Komische, Tragische und Tragikomische nicht als solche, sondern nur insoweit als sie mit einem ausserkomischen, beziehungsweise aussertragischen Komplement behaftet auftreten, das neben der transcendenten Lösung auch der immanenten einen breiteren oder schmaleren Spielraum gewährt. Dagegen gehören das Komische und Tragische als solche durch ihre transcendente Art der Lösung eben nicht mehr zur immanenten Weltordnung, und sind dadurch der Sphäre entrückt, in welcher allein die Sittlichkeit Sinn und Bedeutung hat. Das Komische umspannt zwar mit seiner zersetzenden Negativität die untersittliche, aussersittliche, sittliche und übersittliche Sphäre, steht aber letzten Endes ebenso wie das Tragische im Dienste einer transcendenten, d. h. überweltlichen und damit übersittlichen Idee, zu welcher auch die ganze Sittlichkeit sich nur als innerweltliches Mittel zum Zweck verhält.

d. Sonderung des ästhetischen und ethischen Urtheils und Unstatthaftigkeit von Uebergriffen.

Die Sittlichkeit ist nur einer der farbigen Strahlen, in welche die transcendente Idee sich bei der Brechung durch das phänomenale innerweltliche Dasein spaltet; die Schönheit umspannt von dieser Stelle des Spektrums nur einen Bruchtheil, greift dafür aber auch auf andre Stellen des Spektrums über, welche der Sittlichkeit unzugänglich sind. Ein gewisser Parallelismus oder eine homologe Korrespondenz zwischen Sittlichkeit und Schönheit kann nur an der Stelle des Spektrums stattfinden, die von beiden gemeinsam berührt wird; aber auch hier ist der Parallelismus nicht Gleichheit, die Korrespondenz nicht Identität, sondern beide bleiben verschiedene Strahlen, die aus einer verschiedenartigen Brechung des reinen Lichts der Idee ihre verschiedene Färbung erhalten. Die eine Idee bricht sich im einen Falle im sittlichen Bewusstsein, im andern Falle im ästhetischen Bewusstsein; im ersteren Falle wird das objektive *τέλος* zum subjektiven *νόμος* statuirt, d. h. der Zweck zum Seinsollenden gestempelt, im letzteren Falle wird die Idee als das den reinen Schein Durchaltende und Bestimmende implicite in und durch den Schein als

dessen idealer Gehalt aufgefasst. Nur ein Theil oder eine beschränkte Seite der Idee kann sich im sittlichen Bewusstsein reflektiren, nämlich weder die mathematische noch die dynamische, noch die organische, noch die untermenschliche teleologische Idee, sondern nur derjenige Ausschnitt der teleologischen Idee, welcher sich auf das Verhalten selbstbewusster und sich selbst bestimmender geistiger Persönlichkeiten bezieht; nur ein Theil oder eine beschränkte Seite der einen Idee kann sich im ästhetischen Bewusstsein reflektiren, nämlich nur derjenige Theil derselben, welcher fähig ist, in konkreten sinnlichen Schein als in seinen Ausdruck einzugehen. Darum gehören die ethische und ästhetische Beurtheilung verschiedenen Gesichtspunkten an und dürfen niemals vermengt werden. Das sittlich Gute kann ausserästhetisch, schön, unschön und hässlich in seiner Erscheinung sein; das sittlich Böse kann ausserästhetisch, kann hässlich, es kann aber auch schön sein, z. B. als Erhabenes der bösen Leidenschaft. Das Schöne und Hässliche kann untersittlich und aussersittlich, es kann aber auch sittlich different, und zwar beides, sowohl sittlich als auch unsittlich, sein.

Nur im Bereiche der immanenten Konfliktlösung findet ein gewisser, immer noch sehr bedingter Parallelismus statt, der innerhalb gewisser Grenzen die Muthmaassung gestattet, dass das sittlich Lobenswerthe oder Tadelnswerthe einer Lösung auch ästhetisch lobens- oder tadelnswerth sein dürfte und umgekehrt (z. B. das unüberwundene Böse, das im Widerspruch mit sich selbst verharrt, auch hässlich sein werde). Eine unvorsichtige Anwendung dieser Präsumtion muss selbst hier zu verkehrten Behauptungen führen; eine Erweiterung dieses Parallelismus auf das ganze Gebiet des Schönen und Sittlichen ist grundverkehrt. Wie in der Sittlichkeit die Anwendung ästhetischer Gesichtspunkte zu hohlem Scheinwesen und schauspielerischer Affektation führt, so im Reiche der Schönheit die Anwendung ethischer Gesichtspunkte zur moralisirenden Erstarrung und Abtödtung der lebendigen Schönheit, zur Verknöcherung und Mumifikation. Wo etwas Unsittliches in der Kunst wirklich verwerflich ist, da wird die moralische Verdammung immer zu spät kommen, weil die ästhetische Verurtheilung schon erfolgt sein wird; wo aber diese noch nicht erfolgt ist, wird die vordringliche moralische Kunstrichterei stets das Gegentheil dessen erzielen, was sie beabsichtigt, nämlich eine unwillkürliche Opposition des ästhetischen Bewusstseins gegen die unberufene Einmischung und eine Hinlenkung des öffentlichen Interesses auf die angefochtene Erscheinung oder Kunstrichtung. Ein Bedürfniss zur präsumtiven Uebertragung des Urtheils von dem einen Gebiet auf das andre liegt überhaupt nicht vor; wer dieselbe benutzt, beweist damit nur, dass er sich ein direktes Urtheil in dem betreffenden Gebiete nicht zutraut. Es soll aber nur derjenige ethische oder ästhetische Urtheile aussprechen, der sich eine direkte ethische, beziehungsweise ästhetische Urtheilsfähigkeit zutraut; wenn er eine solche sich nicht zutraut, so soll er auch lieber ganz auf ein Urtheil verzichten, als sich auf präsumtive Uebertragungen und Entlehnungen aus dem andern Gebiet stützen, da ihm dann erst recht die Befähigung zur Beurtheilung und Entscheidung der Frage abzusprechen sein wird, ob seine solche Ueber-

tragung unter den gegebenen Bedingungen statthaft ist oder nicht. Am allerwenigsten soll ein solcher sich erkühnen, sein indirekt geschöpftes Urtheil als das besser begründete den direkten Urtheilen Anderer entgegenzustellen, und die letzteren zu bestreiten und meistern zu wollen. Ein solches Verfahren wäre selbst dann unstatthaft, wenn die Sittlichkeit eine der Schönheit schlechthin überlegene Sphäre von unbedingt höherem Werthe wäre, weil durch die Ueberlegenheit des letzten Grundes, auf dem das Urtheil ruht, doch niemals die grössere Unsicherheit des indirekten, durch Uebertragung gewonnenen Urtheils im Vergleich mit dem direkten ausgeglichen werden könnte; es ist doppelt unstatthaft, wenn eine solche Ueberlegenheit nicht besteht. Eine solche Ueberlegenheit besteht aber schon darum nicht, weil die Sittlichkeit ganz auf die immanente Sphäre der phänomenalen Existenz beschränkt ist, während die Schönheit zugleich in die transcendente Sphäre der übersittlichen Idee übergreift; dieser allerdings rein ideale Vorzug ist so schwerwiegend, dass er durch den Vorzug der Sittlichkeit, reelle praktische Resultate zu erzielen, wohl aufgewogen, aber gewiss nicht überwogen werden kann.

e. Pädagogik, Sittenpolizei und Kunst.

Im Allgemeinen ist dem ästhetischen Urtheil der Künstler und des Publikums die volle Freiheit zu lassen, ohne welche die Kunst nicht ihre höchstmögliche Entwickelung erreichen kann, und die dem Schönen fremde moralische Beurtheilung ist am wenigsten berufen, diese Freiheit einzuschränken. Eine Ausnahme tritt nur da ein, wo es sich um pädagogische Rücksichten, um Erziehung der Jugend oder des Volkes handelt. Der unreifen Jugend sind Kunstwerke fern zu halten, welche die Gefahr einer Verwirrung des sittlichen Urtheils mit sich führen, sei es dass sie einer ästhetisch verwerflichen Kunstrichtung angehören, sei es dass sie ästhetisch gerechtfertigt sind, aber so beschaffen, dass sie in einem unreifen Publikum reale, ausserästhetische Gefühle unsittlicher Art erregen können. Die Sittenpolizei hat die Aufgabe, das Kunstschöne und Naturschöne solcher Art nur an den Orten und zu den Zeiten zu dulden, wo es mit den nöthigen Bürgschaften gegen Missbrauch umgeben ist, dagegen seine unbeschränkte öffentliche Schaustellung und Verbreitung zu verhindern. Darin liegt aber keine Beschränkung der Kunst und ihrer Freiheit, sondern nur eine Beschränkung ihrer ungehörigen Prostitution und ihres Missbrauchs. So wenig Aktstudien nach unbekleideten Modellen im Freien auf öffentlichen Plätzen geduldet werden können, ebenso wenig das Aushängen der Reproduktionen gewisser Kunstwerke von anerkanntem Werth an den Schaufenstern. Wer Aktstudien machen will, mag sich dazu in geschlossene Räume begeben, und wer solche Kunstwerke besichtigen will, mag in den Kaufladen eintreten.

Die sittenpolizeilichen Rücksichten müssen einen ganz verschiedenen Maassstab anlegen je nach dem Geschlecht, Alter und Bildungsgrad des Publikums, dem die Kunstwerke dargeboten werden. Eine Theateraufführung vor bloss männlichen Zuschauern und eine solche vor ge-

mischtem Publikum sind gar nicht zu vergleichen; denn das geschlechtlich aktive männliche Geschlecht hat ganz andre Maassstäbe der Sittlichkeit und Sittsamkeit als das geschlechtlich passive weibliche Geschlecht, was für reife Männer oder Frauen unbedenklich ist, kann für Knaben oder Backfische höchst gefährlich sein, und was der Gebildete von selbst mit ästhetischem Dégoût von sich weist, kann bei dem Publikum der Hintertreppen die grösste Anziehungskraft und depravirendste Wirkung haben. Die geschäftliche Spekulation pflegt aber bei laxer Handhabung der Sittenpolizei mit Vorliebe stets die schlechtesten Geschmacksrichtungen und die ausserästhetischen Gefühlsreize und Sinnenreize unter ästhetischer Einkleidung zum Gegenstand ihrer Ausbeutung zu wählen, und gegen solchen geschäftlichen Missbrauch der ästhetischen Flagge zu ausserästhetischen und zugleich unsittlichen Zwecken kann darum gar nicht strenge genug vorgegangen werden. Diejenigen, denen es Ernst ist mit der Würde und Reinheit der Kunst, werden darin niemals eine Beschränkung der Freiheit der Kunstübung zu sehen vermögen, sondern nur diejenigen, denen die unbedingte individualistische Freiheit einschliesslich der Freiheit zur rücksichtslosen Ausbeutung der Rohheit und Dummheit als höchster Grundsatz gilt.

Neben dieser abwehrenden und vorbeugenden Beziehung giebt es auch eine positive Beziehung der Pädagogik auf die Schönheit, insofern eine „ästhetische Erziehung“ der Jugend oder des Volkes, eine Beförderung der Sittlichkeit durch Zuführung ästhetischer Eindrücke versucht wird. Diese positive ästhetische Erziehung ist doppelter Art. Einerseits bezieht sich dieselbe auf das ganze Gebiet der Schönheit im Allgemeinen und geht von der Voraussetzung aus, dass die Bildung des ästhetischen Geschmacks durch die Gewöhnung an Maass, Harmonie und Idealität auch eine Bildung des sittlichen Geschmacks nach sich ziehen werde. Andrerseits bezieht sie sich auf die im ästhetischen Schein zur Darstellung gelangende Sittlichkeit und hofft, dass die Gewöhnung an den Sieg der sittlichen Mächte in der immanenten Lösung der Konflikte auch die reale sittliche Gesinnung stärken und den Menschen williger machen werde zur Unterordnung des Eigenwillens unter diese sittlichen Mächte im realen Leben. Die ästhetische Erziehung verfolgt also theils eine sittigende, theils eine lehrhafte Tendenz.

In ersterer Hinsicht ist es unzweifelhaft, dass die ästhetische Kultur eines der wichtigsten Mittel zur Milderung der Sitten und zur Abschleifung der Rohheit ist, und dass durch eine solche für die Sittlichkeit immerhin ein nicht zu unterschätzender Gewinn erzielt wird. Indess darf dieser Gewinn doch auch nicht überschätzt werden; denn er bezieht sich weit mehr auf den ästhetischen Schein der Selbstdarstellung und auf die äussere Form des Benehmens als auf die Gesinnung und den Charakter, und es steht ihm nicht bloss die Gefahr der Verweichlichung zur Untüchtigkeit und raffinirten Genusssucht gegenüber, sondern gradezu die sybaritische Verfeinerung und gefällige ästhetische Umhüllung der Laster und Unsittlichkeiten aller Art. Was aber die zweite Tendenz, die Belehrung durch sittliche Handlungs-

beispiele im ästhetischen Schein betrifft, so ist allerdings anzuerkennen, dass diese ästhetische Art der Belehrung über die Selbstbehauptungsmacht der sittlichen Weltordnung gegen eigenwillige Störungen und über die Bedeutung der sittlichen Gefühle im Motivationsprocess durch die konkrete Anschaulichkeit der gewählten Beispiele vor abstrakt allgemeinen Lehren viel voraus hat und auf manchen noch wirken kann, dem mit letzteren nicht beizukommen ist. Indess ist auch in dieser Hinsicht vor Ueberschätzung zu warnen und zwar aus zwei Gründen.

Erstens ist es nur das Gebiet des Rührenden oder der immanenten Lösung des ästhetischen Konflikts, wo der Sieg der objektiven sittlichen Weltordnung vermittelst ihres Reflexes im sittlichen Bewusstsein zur Anschauung kommt, und dem stehen die Gebiete des untersittlichen, aussersittlichen und übersittlichen Schönen gegenüber; in dem letzteren wird die sittliche Weltordnung gradezu als eine Sache von bloss relativem phänomenalem Werth behandelt und aus transcendenten Gesichtspunkten überwunden und aufgelöst, was von einem für seine unsittlichen Neigungen eine Rechtfertigung suchenden Zuhörer leicht als absolute Entwerthung und Auflösung der Sittlichkeit missdeutet werden kann. Zweitens aber ist es auch da, wo die immanente Sittlichkeit im ästhetischen Schein das letzte Wort behält, doch nur ästhetischer Schein, was vorgeführt wird, so dass auch nur ästhetische Scheingefühle durch denselben erregt werden können; ein direktes Uebergreifen derselben in's Gebiet der realen Gefühle findet um so weniger statt, je reiner das ästhetische Verhalten des Zuhörers ist. Alle Selbstverleugnung und Opferwilligkeit, die er im ästhetischen Schein bejubelt, allen Edelmuth, Patriotismus, Zartgefühl u. s. w., die er als ästhetische Scheingefühle mitmacht, lassen ihn als realen Menschen zunächst ganz unberührt, ja sogar je mehr er seine Virtuosität in dem Spiel mit ästhetischen Scheingefühlen ausbildet, desto mehr wächst die Gefahr, dass er auch im realen Leben mit diesen praktisch werthlosen Scheinen anstatt mit baarer Münze zahlen werde. Hält er hingegen die Unterscheidung zwischen realen und Scheingefühlen fest, so scheidet er auch ebenso scharf zwischen den Gebieten des realen Lebens und des ästhetischen Scheins, und lacht die Zumuthung aus, die schönen und edlen Gefühle, die im Reiche der Dichtung ganz unterhaltend und wohl am Platze sind, nun auch in's reale Leben zu übertragen.

Aus allen diesen Gründen verfehlt die „ästhetische Erziehung“ in der Hauptsache ihren Zweck, wenn sie denselben in sittlicher Förderung sucht, statt sich mit dem direkten Ergebniss einer ästhetischen Kultur als einem pädagogischen Selbstzweck zu begnügen. Insoweit jedoch die „ästhetische Erziehung“ einen ethischen Zweck wirklich erreicht, geräth sie in die Gefahr, ihren unmittelbaren und nächstliegenden Selbstzweck, die ästhetische Ausbildung, zu verfehlen, indem sie die Vorführung der Kunstwerke mit vorwiegend sittlichem Inhalt so ausschliesslich begünstigen muss, dass dadurch der Geschmack verbildet, einseitig gemacht und zu einer verkehrten moralisirenden Werthschätzung des Schönen verleitet wird. Thatsächlich haben bisher

noch alle Versuche, die Kunst als positives ethisches Erziehungsmittel des Publikums zu verwerthen, kläglich Fiasko gemacht, sei es dass sie von ihren enthusiastischen Unternehmern als undurchführbar erkannt und fallen gelassen wurden, sei es dass sie zu einer einseitig moralisirenden Werthschätzung der gepflegten Künste und dadurch zu ihrer ästhetischen Verkümmerung führten. Aus ästhetischem Gesichtspunkt muss aber jede Tendenz bekämpft werden, welche zur Einseitigkeit und Entartung der Kunst führt; nur wo das Schöne durch den Gebrauch zu ausserästhetischen Zwecken, der vom ästhetischen Standpunkt immer ein Missbrauch ist, gar nicht alterirt wird, kann es aus der stillen heitern Höhe der Idealität seines Scheindaseins über den Eifer und die Wichtigthuerei solchen Missbrauchs lächeln.

---

4. Schönheit und Religion.

a. Die religiöse Glaubenswelt und die Kunst.

Die Religion, oder das Verhältniss des Menschen zu seinem absoluten Wesensgrunde, der zugleich der absolute Weltgrund ist, ist einerseits die geheimste Tiefe, aus welcher das menschliche Geistesleben quillt, andrerseits die höchste Höhe, zu der es sich erhebt; sie ist darum zugleich tiefste Versenkung in den eignen Lebensquell und höchste Erhebung über die Eigenheit und deren individuelle, phänomenale Beschränktheit, sie ist gefühlsmässige Beziehung alles Vorstellens, Fühlens und Wollens auf das mystische Ur- und Grundgefühl dieses religiösen Verhältnisses und zugleich Beziehung alles Sinnlichen auf ein Uebersinnliches, und aller Vielheit auf eine sie im Grunde zusammenhaltende Einheit. Das religiöse Bedürfniss ist die letzte und stärkste Triebfeder des Kulturprocesses der Menschheit, und das religiöse Bewusstsein jeder Zeit und jedes Volkes ist der sicherste und feinste Maassstab für die jeweilig errungene Kulturstufe. Alles was wahrhaft uneigennützig, als reiner Selbstzweck betrieben wird, geschieht, wie der Volksmund sagt, um Gotteswillen; d. h. aus der Tiefe des religiösen Bewusstseins quillt alle Hingebung an einen Selbstzweck, sei es nun die uneigennützige Förderung des Menschheitswohles in Bezug auf die Befriedigung der realen Bedürfnisse, sei es die Förderung der Wahrheit, der Sittlichkeit oder der Schönheit.

Nun ist es aber das Eigenthümliche der Religion, dass sie ihre Leistungsfähigkeit in diesen vier Gebieten wesentlich erschöpft; der religiös gegründete Dienst des realen Menschheitswohles, der Wahrheit, Sittlichkeit und Schönheit ist selbst die praktische Bethätigung der Religion, die praktische Religion, oder der Leib der Religion, dem sie als unsichtbare Seele einwohnt. Allerdings ist es ein Unterschied, ob man im Dienst einer dieser vier Zwecke arbeitet, oder ob man bei sich selbst Einkehr hält, sich in die Wurzel seiner eigenen Hingebung an die geförderten objektiven Zwecke versenkt und sich andächtig des religiösen Verhältnisses als der Wurzel aller Kraft vergewissert, um Muth, Kraft, Geduld und Beharrlichkeit zum weiteren Lebenswerke

zu stärken. Diese andächtige Versenkung in das Verhältniss des Ich zu seinem absoluten Wesensgrunde ist erst das Hervortreten der Religion als solchen in ihrer Reinheit und ihrem unvermischten Wesen; als solche aber ist die Religion eine rein innerlich bleibende Thätigkeit des Bewusstseins, gleichsam das sich auf sich selbst Beziehen der Seele der Religion unter Abstraktion von ihrem Leibe. Diese Momente der Andacht können naturgemäss nur einen verhältnissmässig schmalen Raum im ganzen Leben des Geistes einnehmen; sie sind Zeiten der Sammlung zu dem Zweck, die im Centrum zusammengezogene und durch Koncentration gesteigerte Kraft von Neuem in die Peripherie ausströmen zu lassen, und verfehlen diesen Zweck, wenn sie zum geniessenden Verweilen bei der Andacht, zur religiösen Gefühlsschwelgerei werden. Ein solches längeres Verweilen in der Andacht ist ausserdem nur möglich, wenn entweder das menschliche Geistesleben zum dumpfen, inhaltslosen, quietistischen Brüten abgetödtet wird, oder wenn der Andacht ein ihm unangemessenes sinnliches Vorstellungsmaterial, eine transcendente Glaubenswelt untergeschoben und zur zeitausfüllenden Beschäftigung dargeboten wird. Auf niederen Stufen der Entwickelung des religiösen Bewusstseins projicirt sich mit mehr oder minder Zwang und Folgerichtigkeit eine solche religiöse Vorstellungswelt aus der religiös erregten Phantasie hinaus; der höchsten Stufe des religiösen Bewusstseins aber sind nur noch solche metaphysischen Voraussetzungen angemessen, welche den letzten Rest sinnenfälliger Vorstellungsmässigkeit abgestreift haben und dadurch nicht nur dem Wahrnehmungsschein sondern ebensosehr dem Phantasieschein entrückt sind.

Welcher Art nun auch im besonderen Falle die metaphysischen Voraussetzungen des religiösen Bewusstseins sein mögen, immer ist ihnen das gemeinsam, dass sie für die betreffende Stufe desselben als Glaubenspostulate, d. h. als unentbehrliche Bedingungen der Realität des religiösen Verhältnisses, oder als heilige Wahrheit im höchsten und ernstesten Sinne des Wortes gelten. Sofern nun aber diese religiösen Vorstellungen so beschaffen sind, dass sie in den ästhetischen Schein eingehen können, bleibt diese ihre realistische Wahrheit für das so entstandene religiöse Kunstschöne gleichgültig, und die idealistische Wahrheit des letzteren beruht nur darin, dass dieselben treffende Versinnlichungen der betreffenden Stufe des religiösen Bewusstseins sind. So lange solche Kunstwerke nur von Gläubigen derselben Religionsstufe angeschaut werden, wird dieser Unterschied gar nicht bemerkt; wenn aber Ungläubige anfangen, sie ästhetisch zu geniessen, so trägt die Gleichgültigkeit der realistischen Wahrheit für den ästhetischen Schein dazu bei, die realistische Wahrheit dieser religiösen Glaubensvorstellungen überhaupt in Frage zu stellen, und in diesem Sinne ist es wahr, dass die religiöse Kunst die Zersetzung derjenigen Stufe des religiösen Bewusstseins, aus der sie entsprungen ist, beschleunigt, sobald einmal der Glaube an die realistische Wahrheit der religiösen Vorstellungen in's Wanken gekommen ist.

Für eine spätere Zeit behalten dann diese Glaubensgebilde nur noch den Werth von Symbolen, die der Künstler wohl bei Gelegen-

heit noch verwerthen kann, aber nur in der überlieferten Gestalt, ohne die Fähigkeit, sie künstlerisch fortzubilden. Nur der trotz aller sittlichen Frivolität und leichtfertigen Spötterei noch unangefressene Glaube an die realistische Wahrheit einer religiösen Vorstellungswelt vermag der künstlerischen Phantasie den Schwung zu geben, durch welche sie solche Gebilde versinnlicht, künstlerisch fortbildet und zu einem ästhetischen Gipfel führt. Eine Zeit mit anderm Glaubensinhalt kann auch künstlerisch sich nur in Gebilden objektiviren, die diesem gemäss sind, und mit denen der Vergangenheit nur als mit einem realistisch-wahrheitslosen ästhetischen Schein spielen; eine glaubenslose Zeit vermag allenfalls aus der universellen Umspannung der religiösen Kunst aller früheren Glaubensepochen einen gewissen ästhetischen Ersatz für die ihr fehlende eigne religiöse Kunst zu schöpfen, wird aber ohne den Rückgang auf die religiöse Wurzel alles Geisteslebens darauf verzichten müssen, in der Kunst das Höchste zu leisten. Die Verkümmerung des religiösen Idealismus hat allemal über kurz oder lang eine Verkümmerung auch des wissenschaftlichen, sittlichen und ästhetischen Idealismus zur Folge, und das natürliche Ergebniss ist der im vorletzten Abschnitt besprochene Untergang des Kunstschönen in der Nachahmung des Naturschönen und Naturhässlichen. Vergebens ist das Bemühen der Künstler, sich gewaltsam auf den Standpunkt einer ideell überwundenen Religionsstufe zurückzuschrauben; es kommt dabei doch nur eine kraftlose akademische Nachahmung vergangener Kunststile oder eine schauspielerisch manierirte Uebertreibung heraus, deren innere Hohlheit jedem gesunden Gefühl sofort klar wird. Eine neue Kunstblüthe ist nicht durch Rückkehr zu den Religionsstufen der Vergangenheit zu erarbeiten, sondern nur durch Fortschritt zu einer höheren Stufe des religiösen Bewusstseins, welche dem geistigen Leben und dem wissenschaftlichen Bewusstsein der Zeit gemäss ist.

b. Die allmähliche Sonderung des Kultus und der religiösen Kunst.

Ursprünglich tritt der religiöse Kultus und die Kunstübung in untrennbarer Einheit in's Dasein, weil die Religion auf ihren primitiven Stufen durchaus sinnlich, also fähig ist, in den ästhetischen Schein einzugehen, und weil die ästhetische Auffassung der primitiven Kunststufen noch nicht zwischen Schein und Realität, idealen ästhetischen Scheingefühlen und realen sinnlichen und realen mystischen Gefühlen unterscheiden gelernt hat. Je mehr die Religion sich im Fortgang ihrer Entwickelung vergeistigt, desto spröder verhält sie sich gegen die Versinnlichung im ästhetischen Schein, desto mehr Künste streift sie von ihrem Kultus als unangemessen ab. So hat die Tanzkunst, Mimik, Epik, Dramatik, Plastik und Malerei allmählich aus dem Kultus weichen müssen, und nur die Baukunst, Lyrik und Musik ist mit demselben bis jetzt in Verbindung geblieben, offenbar deshalb weil bei diesen Künsten von einer realistischen Wahrheit der versinnlichten Vorstellungen gar keine Rede sein kann, sondern es in

ihnen nur auf den adäquaten Ausdruck religiöser Stimmungen und Gefühle ankommt. Die Baukunst, die dem praktischen Bedürfniss der Gemeindeversammlung dient, wird zwar niemals entbehrlich werden; aber mit fortschreitender Vergeistigung der Religion schwindet mehr und mehr das Bedürfniss, in den dem religiösen Bedürfniss dienenden Bauwerken durchaus schon die religiöse Stimmung der Gemeinde symbolisch zu versinnlichen. Die Plastik und Malerei dient wohl noch zum Schmuck der Versammlungsräume, aber nicht mehr zu Kultusobjekten (wie die antiken Götterstatuen und katholischen Madonnen- und Heiligenbilder), hat also nur noch eine äusserliche, indirekte und nebensächliche Beziehung zum Kultus. Dass auch Lyrik und Musik ihre Beziehung zum Kultus mehr und mehr zu lösen im Begriff sind, ist unschwer zu sehen. Das endliche Ergebniss dieses geschichtlichen Scheidungsprocesses zwischen Kultus und Kunstübung muss das sein, dass der Kultus auf die Erregung ästhetischer religiöser Scheingefühle verzichtet und sich ganz auf die Erregung realer religiöser Gefühle koncentrirt, dass aber die religiöse Kunst in allen ihren Arten und Gestaltungen als der Gipfel aller Kunst ausserhalb des Kultus selbstständig gepflegt und geübt wird (Vgl. „Die Religion des Geistes“ S. 42—44, 315—318).

Durch diese Scheidung erreicht die Religion den Vortheil, die Verwechselung von realen religiösen Gefühlen und ästhetischen religiösen Scheingefühlen und die Unterschiebung der letzteren an Stelle der ersteren zu verhüten (ebenda S. 36—42); die Kunst aber erreicht durch dieselbe den doppelten Vortheil, erstens die volle Freiheit in der universellen historischen Pflege der religiösen Kunststile vergangener Religionsstufen zu gewinnen, und zweitens die volle Freiheit von allen bestimmten religiösen Vorstellungswelten im Sinne eines Anspruchs auf realistische Wahrheit ihrer Phantasieprojektionen zu erlangen. Der letztere Umstand macht es der Kunst möglich, sich aus dem ursprünglichen Lebensquell eines zeitgemäss fortgeschrittenen religiösen Bewusstseins befruchten zu lassen, ohne doch an irgend welche objektive Glaubenswelt gebunden zu sein.

Was eine reingeistige Religion der Kunst zu bieten hat, ist nur ein noch jenseits des ästhetischen Scheins liegender idealer Gehalt, der aber als solcher an Tiefe und Idealität jeden andern möglichen idealen Gehalt übertrifft, und die religiöse Begeisterung, sich der Darstellung dieses höchsten idealen Gehalts selbstlos und hingebungsvoll zu weihen. Was sie nicht mehr zu bieten hat, ist eine bestimmte specifische Einkleidungsform, eine konkret sinnliche Erscheinung dieses idealen Gehalts. Als Ersatz dafür aber gewährt eine solche rein geistige Religion dem Künstler die Gewissheit, dass alle Richtungen und Zweige des menschlichen Geisteslebens, wenn sie Bürgschaft für Idealität bieten sollen, bewusst oder unbewusst aus der Wurzel des religiösen Verhältnisses entspringen und aus dieser ihren Lebenssaft saugen müssen. Indem die rein geistige Religion dem Künstler mit der einen Hand eine specifisch religiöse Vorstellungswelt nimmt, reicht sie ihm mit der andern *die ganze Welt* in religiöser Vertiefung und Verklärung dar; indem sie das *ganze* Leben und die gesammte

Weltanschauung durch und durch religiös macht, lässt sie eine besondre religiöse Glaubenswelt überflüssig erscheinen und gewährt in einem unendlich viel reicheren Ersatz eben dasjenige, was sinnliche oder halbsinnliche Entwickelungsstufen der Religion in einer besonderen religiösen Vorstellungswelt auszudrücken versucht hatten, weil sie es in der makrokosmischen Idee als solchen noch nicht zu finden vermocht hatten. Wie der Mensch oder das Volk, das dazu gelangt ist, all sein Thun und Lassen im Lichte der göttlichen Heilsordnung zu betrachten, keines besonderen religiösen Thuns, sondern nur noch einer rein innerlichen religiösen Sammlung und Gefühlskoncentration bedarf, um vollkommen religiös zu sein, so auch bedarf die Kunst, welche dahin gelangt ist, in allem und Jedem, in Natur und Geschichte, in Wahrheit und Sittlichkeit die Offenbarung des Göttlichen zu sehen, keiner specifischen Gotteserscheinung mehr.

Die Götter der Naturreligionen waren amorphe Naturmächte, die später in Thiergestalten symbolisirt wurden, in dem Maasse aber, als sie sich zu sittlichen Mächten veredelten, auch Menschengestalt annahmen, und in den Heroen Mittelwesen oder Mischwesen von gottmenschlicher Natur zeugten. Die Darstellung eines absoluten Gottes wird der Kunst entweder vom religiösen Bewusstsein ausdrücklich verwehrt (wie im Judenthum), oder die Kunst verzichtet doch von vornherein auf adäquate Versinnlichung und begnügt sich mit anthropomorphischer oder zoomorphischer Symbolisirung (Gottvater und heiliger Geist im Christenthum). Die menschlichen Theophanien eines absoluten Gottes, wie z. B. Buddha, Christus, Krischna, erheben sich zwar weit über die Götter und Heroen der Naturreligion, stellen aber die Kunst ebenso wie die Dogmatik vor das Dilemma, entweder die göttliche Natur zu betonen und dann die menschliche Erscheinungsform doketisch zu verflüchtigen, oder aber die menschliche Natur zu ihrem vollen Rechte kommen zu lassen, damit aber auch die Gestalt auf eine Linie mit allen andern Menschen zu rücken, so dass man nicht mehr begreift, wie diese Eine Theophanie ausreichen soll, die Welterlösung zu vermitteln. Nur eine Kunst, welche dazu gelangt ist, in allem und jedem eine Theophanie zu sehen, ist diesem Dilemma entrückt; denn sie wird in jedem Objekt eine um so adäquatere Theophanie sehen, je mehr dieses Verhältniss der Erscheinung zu dem ihm immanenten Wesensgrunde sich in dem Aeussern und Innern des Objekts ausspricht, also vor Allem im Menschen und in diesem wieder um so mehr, je mehr sein Geistesleben durch die Beziehung auf das religiöse Verhältniss bestimmt ist. Einer solchen Kunst gilt nicht nur Ein Mensch, sondern die ganze Menschheit, und in derselben in höherem oder geringerem Maasse ein jedes ihrer Glieder für berufen, die Welt zu erlösen, wie ein jedes Glied der Menschheit in verschiedenem Maasse die göttliche und menschliche Natur in sich vereinigt. Alle religiöse Kunst vergangener Epochen des religiösen Bewusstseins hat einen um so höheren ästhetischen Werth, je mehr ihre hervorragendsten Werke bewusst oder unbewusst dieses Ziel anticipiren und unter der Hülle einer principiell abweichenden religiösen Wahrheit sich diesem Endziel annähern.

c. Schönheit, Religion, Wahrheit, Sittlichkeit und Bedürfniss in ihrem Zusammenhang.

Wenn die Immanenz des göttlichen Wesensgrundes im Erscheinungsindividuum der Ausgangspunkt und die Welterlösung der End- und Zielpunkt aller Religion ist, so decken sich Religion und Kunst nach ihrem wesentlichen Gehalt mehr als irgend zwei andre Richtungen des Geisteslebens. Denn die Immanenz des göttlichen Wesensgrundes im Erscheinungsindividuum ist ja auch der Ausgangspunkt und das ewige Grundthema alles Kunstschönen, und die transcendente Lösung des kosmischen Konflikts im Komischen, Tragischen und Tragikomischen ist das letzte und höchste Ziel des Kunstschönen in seinen höchsten Modifikationen. Zwischen Ausgangspunkt und Endziel liegt bei der Kunst wie bei der Religion das Mittelglied des immanenten teleologischen Weltprocesses, d. h. bei der Religion die religiöse Sittlichkeit als Heilsweg und bei der Kunst das Rührende als selbstständige Modifikation und als ausserkomisches und aussertragisches Komplement; Religion und Kunst stimmen also darin überein, die Sittlichkeit nicht als Selbstzweck und Endziel, sondern nur als Durchgangspunkt und Mittel zu einem übersittlichen Zweck, also in bloss relativer Bedeutung gelten zu lassen. Diese wesentliche Uebereinstimmung von Religion und Kunst in ihrem tiefsten Kern kann aber erst in dem Maasse sich herausstellen, als beide die störende Verquickung ihres gemeinsamen geschichtlichen Ursprungs lösen, und als in diesem Scheidungsprocess zugleich die Entwickelung beider sich in ihrer selbstständigen Bedeutung vollendet. Es ist diess Verhältniss ähnlich wie zwischen Religion und Philosophie, wo auch die religiöse und theoretische Weltanschauung ursprünglich in Eins zusammenfallen, während später mehr und mehr die Scheidung zwischen beiden sich vollzieht; auch hier muss jede sich in den ihr eigenthümlichen Formen selbstständig und konsequent fortbilden, um die höchstmögliche Entwickelungsstufe zu erreichen, auf welcher dann sich ganz von selbst herausstellt, dass die unentbehrlichen metaphysischen Voraussetzungen oder Postulate des religiösen Bewusstseins mit dem wesentlichsten und wichtigsten Theil der philosophischen oder metaphysischen oder idealistischen Wahrheit wiederum übereinstimmen.

Wahrheit, Religion und Schönheit treffen darin zusammen, dass sie Anfang und Ende, Ausgangspunkt und Schlusspunkt, Ursprung und Ziel, Grund und Zweck des Daseins und Werdens zum tiefsten Inhalt haben, während die Sittlichkeit nur Durchgangspunkt und geistiger Weg zum Ziele, die materielle Kultur oder Menschheitswohlfahrt in Bezug auf die Befriedigung der realen Bedürfnisse sogar nur Sockel und Unterbau für das ganze Leben des Geistes ist. Eine gewisse Befriedigung des realen Bedürfnisses muss voraufgehen, bevor überhaupt die geistige Kultur eine Stätte zur Entfaltung gewinnt *(primum vivere, deinde philosophari)*, und ein gewisser Grad der materiellen Kultur ist Vorbedingung für jeden Grad höherer Geisteskultur, die deshalb immer nur von den materiell besser situirten

Schichten gepflegt und gefördert wird, während die Masse nur in zunehmender Entfernung nachgezogen wird.

Die Sittlichkeit gehört zwar schon selber mit zum geistigen Leben, aber sie bleibt, ebenso wie das Bedürfniss, innerhalb der Sphäre der Immanenz oder Phänomenalität stecken und ragt nur mit ihrer religiösen Wurzel, ihrer metaphysischen Begründung und ihrem letzten makrokosmischen Zweck über dieselbe hinaus. Nicht weil sie an jedem Punkte unvollkommen ist, denn das theilt sie mit allem endlichen Geistesleben, auch nicht, weil sie im unendlichen Progressus stecken bliebe, denn das thut sie gar nicht, sondern nur darum weil sie erst in der Aufhebung der Bedingungen ihrer selbst ihren letzten Zweck erfüllt, weil sie phänomenales Mittel zu transcendenten, also auch übersittlichen Zwecken ist, nur darum steht sie als ein Relatives hinter denjenigen Gebieten des geistigen Lebens ideell zurück, in denen der Geist sich als absolut, d. h. den Bedingungen des phänomenalen Daseins nur vorübergehend verhaftet und zu deren transcendenter Ueberwindung befähigt und berufen fühlt oder weiss. Nur in diesem Sinne kann man sagen, dass die Sphäre des absoluten, d. h. sich als wesentlich absolut fühlenden oder wissenden Geistes mit Philosophie, Religion und Kunst erschöpft sei. Diese Sphäre des sich trotz seiner phänomenalen Bedingtheit als wesentlich absolut wissenden Geistes wäre aber ein leeres Hoffen, ein täuschender Wahn, wenn die Sittlichkeit nicht ihre Arbeit verrichtete, um diese Hoffnung und diesen Glauben des Geistes an sich selbst und seine transcendente Bestimmung zu verwirklichen; deshalb ist *praktisch* oder unter dem Gesichtspunkt *der realisirenden That* betrachtet die Sittlichkeit *unter allen diesen Geistessphären die wichtigste*, wobei selbstverständlich alle Fortbildung der socialethischen Institutionen mit unter Sittlichkeit befasst werden muss. Die Sittlichkeit im höchsten Sinne, wie sie allein dieser Bestimmung entspricht, ist aber wiederum von unten her an die Bedingung einer voraufgehenden Befriedigung der realen Bedürfnisse oder einen gewissen Stand der materiellen, weltwirthschaftlichen Kultur geknüpft und von oben in ihrem Bestande und ihrer Entwickelung abhängig von der Wirksamkeit der sittlichen Triebfedern und Motive, d. h. von der Lebendigkeit des Geschmacks, des Gefühls und der Vernunft, von der Orientirung in der Welt und ihrem komplicirten Aufgabenkreise und von dem Verständniss der zu fördernden objektiven Zwecke und deren metaphysischer Begründung. Mit andern Worten die Sittlichkeit, welche den Glauben des absoluten Geistes an sich selbst erst wahr machen soll, steht in Wechselwirkung sowohl mit dem realen Bedürfniss als auch mit Kunst, Religion und Philosophie.

Dabei verhält sich die Philosophie wie ein Licht, das bloss erhellt, ohne zu wärmen, die Religion wie ein verborgenes Feuer, das nur wärmt, ohne zu leuchten, und die Kunst wie eine Einheit von Licht und Wärme, welche zwar die Zusammengehörigkeit beider, ihren Ursprung aus einem Grunde und ihre Wiedervereinbarkeit vor Augen führt, aber doch nicht als Realität, sondern nur als blossen Schein, wie wir wohl auch im Traume ein leuchtendes und wärmendes Feuer

zu sehen und zu fühlen glauben, das in Wahrheit weder leuchtet noch wärmt. Die Wahrheit ist klar und hell aber kalt, die religiöse Andachtsgluth heiss aber dunkel und unfassbar unbestimmt in dem Inhalt des mystischen Gefühls, die Schönheit klar und bestimmt in ihrem Sinnenschein und mildwarm in ihren ästhetischen Scheingefühlen, aber doch mysteriös und unsagbar in der Einheit des klaren Scheins und des in ihm gefühlsmässig geahnten idealen Gehalts.

So ergänzen und bedingen sich alle Richtungen des geistigen Lebens gegenseitig. Jede hat ihre Vorzüge vor der andern, aber keine einzelne erschöpft den zu umspannenden Kreis; sondern jede hat auch ihre Mängel, in welchen sie von andern überboten wird. Keine von allen darf fehlen, wenn das geistige Leben vollständig und seinen Zweck erschöpfend sein soll; jede Verkümmerung, Vernachlässigung oder Zurücksetzung der einen von ihnen rächt sich durch Rückgang des geistigen Lebens überhaupt, weil in jeder entweder Bedingungen, oder Quellen oder doch mindestens befruchtende Anregungen für die übrigen und Korrektive für deren etwaige Ausartungen und Verirrungen liegen. Und doch ist innerhalb dieser Wechselwirkung jede auf eine selbstständige und folgerichtige Entwickelung nach Maassgabe ihrer eigenthümlichen Gesetze und im Rahmen ihrer eigenthümlichen Daseinsformen angewiesen, und jeder unberechtigte Uebergriff vom einen Gebiet auf das andre, jedes Seitwärtsschielen statt ruhigen Gradausgehens ist ebenso schädlich für die gesunde Entwickelung wie der thörichte Versuch einer völligen Isolirung des nach Grund und Ziel Zusammenhängenden und Zusammengehörigen. Unvermeidlich ist es, dass die geschichtliche Entwickelung der verschiedenen Gebiete fluthwellenartig mit gewissen Vorsprüngen des einen oder des andern erfolgt; jeder solcher Vorsprung kommt aber im Laufe der Zeit dann doch auch allen andern zu Gute. Unvermeidlich ist es ferner, dass in einem Individuum noch weniger als in einer Epoche das volle Gleichgewicht aller verwirklicht zu finden ist; aber wie das geistige Leben eines Volkes in einer bestimmten Zeit einen um so harmonischeren und bedeutenderen kulturgeschichtlichen Eindruck hinterlässt, je näher es diesem Gleichgewicht gekommen ist, so strahlt uns auch erst aus einem Individuum, in dem alle diese Richtungen des geistigen Lebens möglichst gleichmässig vertreten sind, der volle und ganze Mensch imponirend und gewinnend zugleich entgegen. Jede dieser Richtungen, mit Ausnahme der Befriedigung der realen Bedürfnisse, ist in gewissem Sinne Selbstzweck; jede aber kann ihren eigenthümlichen Zweck nur dann recht erfüllen, wenn sie als organisches Glied im Leben des Geistes steht und als Glied an dem Gesammtzweck desselben theilnimmt.

---

5. Die Stellung des Schönen im Weltganzen.

a. Das Schöne als das Scheinen der unbewussten Idee.

Das Schöne ist das Scheinen der Idee. Diese Definition enthält zwei Glieder: den Schein und die Idee, und ein Verhältniss zwischen

beiden, welches besagt, dass die Idee durch den Schein hindurchscheint, oder aus ihm herausscheint. Zu sagen, dass die Idee im Schein erscheint, ist schon ungenau und kann leicht irreleitend werden, weil die Idee genau genommen nur in einer Realität erscheinen kann, der ästhetische Schein aber nur der reine, d. h. von jeder Realität abgelöste Schein ist. Wenn die Idee aus dem Schein herausscheint, so muss sie implicite in demselben enthalten, oder demselben immanent sein, d. h. der Schein muss die Versinnlichung oder der Ausdruck der Idee sein; um diess aber sein zu können, muss er durch die Idee bestimmt sein und zwar ohne Rest. Wenn er irgendwelche nicht durch die Idee bestimmte Bestandtheile in sich enthielte, so wären diese eine Zugabe oder ein Beisatz zum Schönen, dem die Eigenschaft der Schönheit mangelte. Diess gilt auf allen Entfaltungsstufen der Idee, und wo immer es scheinen will, als ob im Schönen die relative Form gegenüber dem relativen Gehalt eine gewisse ästhetische Berechtigung hätte, da stellt sich bei näherer Untersuchung heraus, dass dasjenige, was dem idealen Gehalt höchster Stufe gegenüber als Form erscheint, selbst noch eine Durchdringung von Form und idealem Gehalt niederer Stufe ist, und so weiter in mehrfacher Wiederholung. Dieser ideale Gehalt von niederer Konkretionsstufe kann theils durch den idealen Gehalt höherer Stufe bedingt sein, so dass indirekt auch die Form des ersteren durch den letzteren bestimmt ist, oder er kann einen Spielraum zu selbstständiger Entfaltung neben dem idealen Gehalt höherer Stufe gefunden haben; im letzteren Falle ist doch mindestens die Einräumung dieses Spielraums, die Zulassung seiner selbstständigen Entfaltung und deren Breite und Tragweite von dem idealen Gehalt höherer Stufe abhängig, und letzten Endes ist es doch immer irgendwelcher idealer Gehalt, sei es von höherer oder von niederer Stufe, durch welchen der Schein in seiner konkreten Form bestimmt ist (vgl. oben Kap. II 3 e, 4 b, d, 5 d, 6 d, 7 g).

Selbst auf der niedrigsten Stufe des mathematisch Gefälligen zeigt sich, dass die mathematischen Elementarformen und Elementarverhältnisse in ihrer ästhetischen Gefälligkeit ganz und gar durch die Versinnlichung ihres idealen Gehalts bestimmt sind, womit dem ästhetischen Formalismus die letzte Hoffnung abgeschnitten ist, irgend etwas Formalschönes aufzuzeigen, bei welchem die ästhetische Gefälligkeit des Scheins nicht durch und durch ideebestimmt wäre (vgl. oben Kap. II 2 c). Nur in unschönen und hässlichen Beimischungen des Schönen kann ein solcher Schein ohne ideelle Bestimmtheit gefunden werden, obwohl auch die inhaltliche Hässlichkeit selbst noch ideebestimmt ist. Alles Schöne aber ist ganz sicher nur darum und insoweit schön, weil es und insoweit es „Scheinen der Idee“ ist. Hiermit ist der ästhetische Idealismus nach Seiten des Verhältnisses von Idee und Schein ebenso sicher gestellt, wie er durch die reine Scheinhaftigkeit oder realitätsfreie Phänomenalität nach Seiten des Scheines feststeht. Indem aber der Idee als solchen das Prädikat der Schönheit versagt und nur dem Scheinen der Idee zugesprochen wird, ist der abstrakte Idealismus ausgeschlossen und der konkrete Idealismus gewährleistet; denn der ästhetische Schein ist

schlechthin sinnlicher Schein, gleichviel ob er als Wahrnehmungsschein oder als Phantasieschein auftritt, und dieser Sinnenschein ist nur dann voller und reiner Schein, wenn er schlechthin konkret ist.

Die Idee als solche bleibt also beim Schönen ausgeschlossen; ein Zusatz von nicht in Schein verhüllter Idee wäre ganz ebenso ein unästhetischer Zusatz zum Schönen, wie eine Beimischung von nicht ideebestimmtem Schein. Es mag möglich sein, die im Schönen scheinende Idee annähernd auch als Idee zum Bewusstseinsinhalt zu machen; eine solche Geistesthätigkeit fällt aber jedenfalls ausserhalb des ästhetischen Gebiets und des ästhetischen Verhaltens. Daraus folgt, dass die dem schönen Schein immanente Idee in der ästhetischen Auffassung des Schönen keinenfalls als Idee in ihrer Ablösung vom Schein in's Bewusstsein fallen darf, sondern dem Beschauer als Idee für die Dauer des ästhetischen Aktes unbewusst bleiben muss. Gleichwohl muss sie implicite mit dem Schein und in dem Schein miterfasst werden, weil sonst der Schein nicht als ideebestimmter, d. h. als schöner, erfasst werden könnte. Bei den einfachsten Elementarformen und Elementarverhältnissen geschieht diess Erfassen unmittelbar in ahnungsvoller oder gefühlsmässiger Weise; bei den höheren Konkretionsstufen pflegt es durch die ästhetischen Scheingefühle vermittelt zu werden, welche durch den Schein im Subjekt erregt und von dem letzteren in den Schein hinausprojicirt werden (vgl. oben Kap. I 2 c). In diesem Sinne vertritt die „Gefühlsästhetik" ein berechtigtes Moment innerhalb des konkreten Idealismus, da ohne sie unverständlich wäre, wie die Idee direkt unbewusst bleiben und doch indirekt mit in's Bewusstsein eingehen und dem Schein den Stempel der Schönheit aufprägen kann. Das direkte Unbewusstbleiben der Idee, welche doch als dem Schein immanente geahnt und gefühlt wird, macht die Grundlage des Mysteriums der Schönheit aus; wo dieses Mysterium aufhört, da hört auch die Schönheit auf, wenngleich andrerseits das Mysterium verschiedene Grade zeigt und sich zu noch wunderbareren Tiefen steigern kann (Kap. II 7 d).

Wie die immanente Idee bei der Perception des Schönen direkt unbewusst bleibt, so auch bei der Produktion desselben, d. h. bei der ästhetischen Bestimmung des Scheins durch die Idee. Die Unbewusstheit der Idee bei der Produktion des Naturschönen wird kaum in Zweifel gezogen werden; aber auch bei der Produktion des Kunstschönen wirkt die Idee im Künstler als unbewusst bestimmter Faktor. Alle innerliche und positive künstlerische Bestimmtheit des Werkes stammt aus der den Künstler begeisternden unbewussten Idee, die ihm nur implicite und indirekt in dem Maasse zum Bewusstsein kommt, als der ästhetische Schein sich zusehends vor seinem Bewusstsein formirt; was sein Bewusstsein dabei leistet, beschränkt sich auf negative Kritik und äusserliche technische Beihülfe. Auch die aktive und passive Zweckmässigkeit, die vom Beschauer unbewusst als Schönheit percipirt wird, bleibt bei der Produktion in ihrer determinirenden Wirksamkeit auf den Ausfall des ästhetischen Scheins ebenso unbewusst, wie die mathematische Idee bei der ästhetischen Determination von Elementar-

formen und Elementarverhältnissen (vgl. oben Kap. II 5 e, 4 a, b, 2 i). Die Idee ist also in doppelter Hinsicht als „unbewusste Idee“ zu bezeichnen.

b. Die immanente Logicität des Schönen.

Die Rücksicht oder der Maassstab, nach welchem die unbewusste Idee den Schein bestimmt, muss zusammenfallen mit dem formalen Princip, durch welches ihrer eigenen Entfaltung und Entwickelung Gesetz und Regel vorgezeichnet wird. Diess ist aber die Logicität oder Vernünftigkeit, wobei natürlich nicht an die abstrakte, diskursive und reflektirende Beschaffenheit der bewussten Vernunft zu denken ist, sondern nur an das unbewusste logische Triebwerk, vermöge dessen die Schritte und Ergebnisse dieses diskursiven Denkens vernünftig ausfallen, und an die immanente Beschaffenheit der Resultate, in Folge deren dieselben als vernünftig bezeichnet werden. Wo das Logische sich als Formalprincip der unbewussten Entfaltung der *unbewussten* Idee bethätigt, da ist von vornherein zu vermuthen, dass es diejenigen Eigenschaften nicht an sich tragen wird, welche nur aus der Lahmheit und Schwerfälligkeit des *bewussten* Denkens stammen. Diese Vermuthung wird insoweit, als diess überhaupt möglich ist, durch die Erfahrungen des Bewusstseins bei der Perception und Produktion des Schönen bestätigt, insofern die Erleuchtung über die Schönheit eines Gegebenen oder über die einem zu schaffenden Schönen zu gebende Bestimmtheit in der Hauptsache gewöhnlich mit blitzartiger Plötzlichkeit hereinzubrechen pflegt.

Die Logicität der unbewussten Idee offenbart sich am leichtesten, aber auch am abstraktesten auf den untersten Konkretionsstufen als eine logisch unmittelbar geforderte Gesetzmässigkeit, oder auch bloss negativ als Postulat der mindestmöglichen Zufälligkeit; sie wird dann konkreter in der Anwendung auf das Unlogische der Kraft im dynamisch Gefälligen und in der Steigerung zum bestimmten Zweck auf den Stufen des passiv und aktiv Zweckmässigen (Kap. II 2 i, 3 a, 4 a, 5 a, 6 a, 7 b). Je konkreter die Logicität wird, desto undurchsichtiger und schwerer verständlich wird sie aber auch für unsre diskursive abstrakte Vernunft, welcher grade die Logicität des Abstraktesten und dürftig Einfachsten am leichtesten durchschaubar ist. Die Schwierigkeit, die Logicität als inneren Bestimmungsgrund der Entfaltung der Idee zu ihrer jeweiligen konkreten Bestimmtheit zu begreifen, ist im passiv Zweckmässigen verhältnissmässig noch gering, wird dagegen im aktiv Zweckmässigen oder Lebendigen schon sehr merklich, so dass uns oft genug unser diskursives Verständniss der organischen Teleologie gegenüber im Stich lässt. Noch grösser wird die Schwierigkeit gegenüber dem Gattungsmässigen; aber sowohl beim lebendigen Organismus im Allgemeinen wie bei seiner gattungsmässigen Durchbildung zu einem bestimmten Zweckkomplex bestätigt jeder neue Fortschritt im teleologischen Verständniss von Neuem, dass auch das ästhetische Gefallen an beiden um ebensoviel verständlicher wird, also wesentlich auf unbewusst teleologischer Grundlage ruhen muss.

Auf der Stufe des Individuellen verdunkelt sich die Logicität der

unbewussten Idee als unbewusster Bestimmungsgrund der konkreten Beschaffenheit des ästhetischen Scheins am meisten, und wird die Unbewusstheit der teleologischen Grundlage des ästhetischen Eindrucks ein Maximum; insbesondre gilt diess für das rein oder einfach Schöne auf der Stufe des Individuellen und in um so höherem Maasse, je weniger mikrokosmisch das Schöne ist. Denn die mikrokosmische Beschaffenheit des Individuellen erscheint aus dem Gesichtspunkt des logischen Formalprincips selbst als eine logische Forderung, sowohl der Regelmässigkeit und Gleichmässigkeit des Gliederbaus der Welt, als auch der maximalen teleologischen Leistungsfähigkeit jedes Gliedes durch Homogeneïtät mit dem Ganzen und maximale gliedliche Beziehungen auf das Ganze und seinen teleologischen Process. Beim Erhabenen und Anmuthigen schimmert die teleologische Grundlage in dem teleologischen Werthe der imposanten Kraft und der gewinnenden Liebenswürdigkeit schon wieder deutlicher hervor; im Rührenden tritt die immanente teleologische Weltordnung schon wieder um so deutlicher zu Tage, je mikrokosmischer das Schöne ist und ein je umfassenderes Bild des Weltlaufs dasselbe entrollt, und gar im Komischen, Tragischen und Tagikomischen, wo der mikrokosmische Charakter des Schönen und seine vorbildliche Beziehung auf die Bedeutung und den Verlauf des Weltprocesses ein Maximum wird, enthüllt sich auch in den transcendenten Lösungen die logisch teleologische Beschaffenheit der unbewussten Idee als der Bestimmungsgrund ihrer bestimmten und bestimmenden Entfaltung.

So macht sich in den einfachsten Anfängen des Schönen wie auf den höchsten Höhen seiner Entwickelung die immanente Logicität der ihm immanenten unbewussten Idee als deren maassgebende formale Beschaffenheit geltend, und hierin liegt das Wahrheitsmoment des ästhetischen „Panlogismus“ oder „Rationalismus“. Seine Unwahrheit liegt darin, dass er dasjenige, was nur als unbewusster Bestimmungsgrund der unbewussten Entfaltung der unbewussten Idee vom ästhetischen Subjekt unbewusst mit percipirt wird, zum bewussten Bestimmungsgrund des ästhetischen Eindrucks und zum bewussten Maassstab der Schönheit macht, was es schon deshalb niemals werden kann, weil mit der Bewusstheit der Idee als solchen und ihres ideellen Formalprincips das ästhetische Gebiet ebenso überschritten wie die ästhetische Auffassung verlassen und mit der theoretischen vertauscht wäre. Aber als unbewusster immanenter Maassstab verstanden, hat das Logische in der ästhetischen Auffassung eine ebenso hohe Bedeutung, wie es für die Selbstdetermination der Idee, d. h. für ihre Konkrescenz überhaupt hat, und nur das subjektive Gewicht dieser Logicität für die Gefälligkeit des ästhetischen Eindrucks ist wechselnd je nach dem Grade der Verdunkelung oder Aufhellung der gefühlsmässigen Ahnung, durch welche sie implicite mit dem Scheine mit percipirt wird. Denn je deutlicher die Ahnung die Beschaffenheit des Scheines intuitiv auf die Logicität seiner ideellen Bestimmtheit bezieht, desto inniger fühlt sie das Schöne als konform der logischen Natur des eignen Geistes und beide als Ausflüsse der panlogistischen Weltatmosphäre, als homogene Konkretionen der allgemeinen Weltvernunft.

c. Die dem Schönen immanente mikrokosmische Idee.

Nun kommt aber die unbewusste Idee nicht bloss nach der Seite ihres logischen Formalprincips in Betracht, sondern auch und vor Allem nach der Seite ihres intuitiven Inhalts. Wir haben oben (Cap. II 7 b S. 192—193) gesehen, dass die Gattungsidee als aktuelle immer nur die Summe der jeweilig aktuellen Individualideen, und als ewige Idee nur die konditionale logische Möglichkeit aller möglichen zu ihr gehörigen Individualideen ist, dass die Gattungsidee wie die Individualidee immer nur mit einem Theil ihrer ideellen Möglichkeiten aktuell ist, und dass sie als aktuelle gleich der Individualidee einer begrenzten Lebensdauer und innerhalb derselben einer beständigen zeitlichen Veränderung unterworfen ist, in deren Gesammtverlauf doch nur ein Theil der in ihr schlummernden Möglichkeiten aktuell wird. Wir mussten deshalb die Gattungsidee als eine Abstraktion von Individualideen bezeichnen; die Individualidee hinwiederum konnten wir nur als ein Segment aus der Weltidee ansehen, als eine Partialidee, welche als Glied und integrirender Bestandtheil von der Totalidee umspannt wird (Kap. II 7 c). So führt uns jede Betrachtung der Idee auf die Eine absolute Idee zurück, in welcher alle Individualideen beschlossen sind; diese Totalidee ist aber ebenfalls als aktuelle zeitlich begrenzt (durch Anfang und Ende des Weltprocesses) und aktualisirt nur einen kleinen Theil der ideellen logischen Möglichkeiten, die sie als latente ewige Idee in ihrer unendlichen Entfaltungsfähigkeit verschliesst.

Die Totalidee als solche ist der ästhetischen Versinnlichung entrückt, die individuelle Partialidee aber macht in ihrer adäquaten ästhetischen Versinnlichung eine um so höhere ästhetische Wirkung, je mikrokosmischer sie ist, d. h. je deutlicher sie einerseits den Gliedbau der Totalidee im Kleinen in sich wiederholt, und je deutlicher sie sich andrerseits als Glied auf die Totalidee bezieht. Dabei tritt ein Widerstreit ein zwischen dem Grade der mikrokosmischen Bedeutung und dem Grade der Versinnlichungsfähigkeit; die höheren Stufen der Individualität stehen im Allgemeinen dem Makrokosmos und seiner ideellen Bedeutung näher, entziehen sich aber dafür um so mehr der Versinnlichung, je höher sie sind, und müssen deshalb unter Verzicht auf vollständige Darstellung repräsentativ durch charakteristische Ausschnitte wiedergegeben werden. Der Höhepunkt der ästhetischen Wirkung wird da erreicht, wo bewusstgeistige Individuen in Gruppen von geringer Zahl die Individualitäten höherer Ordnung in leicht übersehbarer Weise repräsentiren und dabei zugleich in ihrem geistigen Gehalt die innigste Beziehung zu der idealen Bedeutung des Weltprocesses vor Augen führen; diess geschieht aber in den konflikthaltigen Modifikationen des Schönen, und darum sind diese als die am meisten mikrokosmischen auch die ästhetisch werthvollsten. Insbesondre gilt diess für die Modifikationen mit transcendenter Lösung, in welchen über die immanente teleologische Weltordnung hinaus die Perspektive auf den letzten Sinn des ganzen Weltdaseins und die Ueberwindung seiner immanenten Phänomenalität eröffnet wird.

Es könnte hiernach scheinen, als ob die Idee, welche im Schönen scheint, durch den Umfang der jeweilig aktuellen Weltidee beschränkt wäre, und es nur darauf ankäme, aus diesem möglichst mikrokosmische Segmente herauszuschneiden. Dass damit aber der Inhalt des Schönen zu eng begrenzt wäre, leuchtet sofort ein, wenn man erwägt, dass auch das Naturschöne, geschichtlich Schöne und Kunstschöne vergangener und abgeschlossener Perioden des Weltprocesses seine ästhetische Berechtigung hat und behält, wofern es nur mikrokosmisch genug ist, d. h. eine ideell bedeutsame Phase oder ein für den Weltprocess werthvolles Stück der vergangenen aktuellen Idee festhält. In demselben Sinne ist es aber auch der Kunst gestattet, prophetisch in die Zukunft hinauszugreifen, und im ästhetischen Schein künftige Gestalten der Idee vorzuführen, die vorläufig bloss noch ideelle Möglichkeiten sind; insbesondre das Humoristische wird in solchen Anticipationen dankbare Sujets finden. Wäre der ideale Gehalt des Schönen auf die jeweilige aktuelle Weltidee beschränkt, so wäre die Kunst überhaupt nur im Stande, den Augenblick der Gegenwart als ruhende Ewigkeit zu fixiren, aber nicht eine zeitlich auseinandergezogene Handlung, welche Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umspannt, wiederzugeben, so würde selbst die Versinnlichung des herausgeschnittenen Augenblicks der Gegenwart schon mit ihrer momentanen photographischen Vollendung aufhören, schön zu sein, weil ihr Inhalt aufgehört hätte, aktuell zu sein, so würde mit seinem Wort das Kunstschöne unmöglich und nur das Naturschöne als einziges Schönes übrig bleiben. Das Vergangene, welches einmal aktuell gewesen ist, steht der Aktualität genau so fern, wie das Zukünftige, das noch nicht aktuell ist; das Vergangene hat nur den Vortheil, durch seine frühere Aktualität den Beweis dafür geliefert zu haben, dass es in der logischen Entwickelung der Weltidee lag, während das Zukünftige, das der Mensch als in der logischen Entwickelungsrichtung der Weltidee gelegen voraussagt, diesen objektiven Beweis erst noch zu erbringen hat. Für das Schöne aber kommt das Vergangene ebenso wie das Zukünftige nur insofern in Betracht, als es einerseits logisch folgerichtig (also sowohl kausal wie teleologisch konsequent) und andrerseits mikrokosmisch bedeutungsvoll ist; dass es aber einmal aktuell war oder einmal aktuell werden wird, ist dabei ganz nebensächlich und gleichgültig, weil es aus dem logischen und mikrokosmischen Charakter der Partialidee nicht folgt.

Denn die ewige Idee ist in ihrer unendlichen Entfaltungsmöglichkeit unendlich viel reicher als sie sich im thatsächlichen Weltlauf offenbaren kann; wenn schon die Individualidee und die Gattungsidee nur einen winzigen Bruchtheil der in ihr schlummernden Möglichkeiten zur Aktualität entfalten, so gilt diess in noch weit höherem Grade für die Eine makrokosmische Idee, und zwar in doppeltem Sinne. Erstens ist in dieser Welt mit ihren einmal angenommenen Gesetzen und Voraussetzungen nur ein kleiner Theil der unter diesen Prämissen möglichen Voraussetzungen erschöpft, und namentlich ist es für eine bestimmle individuelle Partialidee relativ zufällig, ob sie in diese oder jene Kombinationen zu diesen oder jenen andern Partialideen geräth,

in Folge deren sie diese oder jene in ihr schlummernden Möglichkeiten zur Aktualität entfaltet. Zweitens ist diese Welt selbst nur Eine unter vielen möglichen Welten, die alle als ideelle Möglichkeiten in der absoluten Idee latent enthalten sind, und wenn auch diese Welt für den Zweck, dem sie dienen soll, das logisch adäquateste Mittel darstellt, so ist doch nicht ausgeschlossen, dass für die mikrokosmisch individuelle Versinnlichung bestimmter ideeller Seiten oder Beziehungen in der absoluten Idee ein Segment aus einer ganz andersartigen ideell möglichen Welt geeigneter und deshalb ästhetisch werthvoller sein kann, weil es diejenigen ideellen Beziehungen, auf welche es in dem besonderen Falle allein ankommt, deutlicher und schärfer durch den Schein hindurchscheinen lässt. Diese ideellen Beziehungen selbst müssen nur mikrokosmisch bedeutsam und letzten Endes logisch bedingt sein aus dem absolut logischen Charakter der absoluten Idee und deren Verhältniss zum Unlogischen; sie können demgemäss entweder, wie im Märchen, einen Ausschnitt der immanenten sittlichen Weltordnung versinnlichen, oder auch die transcendente übersittliche Bedeutung der Existenz andeuten, indem sie die zu Grunde gelegte Phänomenalität komisch und humoristisch auflösen.

Das Tragische hingegen erfordert einen so fest und sicher gefügten pragmatischen Nexus der Handlung und eine so genau durchgearbeitete und so streng festgehaltene Grundlage der Naturgesetzlichkeit, dass die Aufgabe, eine solche frei zu erfinden, für gewöhnliche Dichterkräfte kaum lösbar scheint; diese Schwierigkeit ist indessen rein technischer und nicht principieller Art. Diess zeigt sich sofort darin, dass innerhalb der festgefügten Naturgesetzlichkeit der Erfahrungswelt das Tragische sich ebensowenig an die geschichtliche Fakticität der Begebenheiten der Charaktere bindet, wie alles übrige Schöne, sondern auch hier die vergangene Aktualität der Idee nur frei umgestaltend benutzt oder auch ganz zu Gunsten freier Erdichtung zurücksetzt. Das worauf es dabei ankommt ist immer nur, dass einerseits das Erdichtete aus dem Schatz der latenten logischen Möglichkeiten der Idee geschöpft und logisch konsequent aus den einmal gewählten Voraussetzungen aufgebaut und entwickelt ist, und dass es andrerseits mikrokosmisch bedeutsam ist, also geeignet ist, die absolute Idee, welche direkt in den ästhetischen Schein nicht eingehen kann, repräsentativ zu ersetzen. Damit ist dann die idealistische Wahrheit gewahrt, auf welche es beim Schönen allein ankommt, während die realistische Wahrheit oder Uebereinstimmung des Scheins mit einer faktisch vorgekommenen Realität ästhetisch bedeutungslos ist.

Wie der ästhetische Schein seinen ästhetischen Werth überhaupt dadurch erhält, dass er einen idealen Gehalt durch sich hindurchscheinen lässt, so hängt der Grad des ästhetischen Werthes der Einheit von Schein und Gehalt davon ab, in welchem Grade der ideale Gehalt mikrokosmisch ist, d. h. auf die absolute Idee hindeutet. Auch die formallogische Beschaffenheit des idealen Gehalts stellt sich unter diesem inhaltlichen Gesichtspunkt als eine durch die Forderung der mikrokosmischen Beschaffenheit bedingte dar, ebenso wie oben (S. 467) unter

dem formalen Gesichtspunkt der mikrokosmische Charakter des Schönen sich als ein durch das logische Formalprincip bedingter darstellte. Wie schon oben angedeutet, wird nämlich die thatsächlich vorgefundene Harmonie des ästhetischen Objekts und der Geistesanlage des Subjekts in Bezug auf ihre logische Beschaffenheit erst dadurch zu einer principiellen Bedeutsamkeit emporgehoben, dass beide in ihrer Uebereinstimmung auf die absolute Logicität der absoluten Idee als auf ihre gemeinsame Quelle hinweisen. Die Logicität des Objekts wird also als eine besonders wirksame Beglaubigung seines mikrokosmischen Charakters vom Subjekt empfunden und die Uebereinstimmung dieser objektiven Logicität mit seiner subjektiven dient bloss zur Verstärkung dieser Beglaubigung. So weist das Schöne in jeder Beziehung auf die absolute Idee als auf seinen tiefsten Ursprung hin, wenn auch diese absolute Idee weder selbst schön ist, noch unmittelbar durch das Schöne hindurchscheint, sondern erst der Vermittelung einer mikrokosmischen Partialidee dazu bedarf. Aber weil der Grad der Schönheit von dem Grade abhängt, in welchem die Partialidee die Totalidee mikrokosmisch widerspiegelt, darum muss man auch sagen, dass die, wenn auch nur mittelbare, Versinnlichung der absoluten Idee es ist, an welcher als dem letzten ästhetischen Maassstab alles Schöne bemessen wird, und alle dazwischen liegenden ästhetischen Maassstäbe regulirt werden.

Diese Wahrheit leuchtet um so deutlicher ein, zu je höheren Beispielen des Schönen man aufsteigt und wird um so mehr verdunkelt, je mehr man zur unteren Grenze des ästhetischen Gebietes hinabsteigt; aber die Kontinuität zwischen beiden Grenzen stellt die Wahrheit im Princip sicher. Man begreift hieraus, wie leicht eine bei den untersten Konkretionsstufen des Schönen einsetzende ästhetische Untersuchung in die Gefahr der Verirrung geräth, und wie viel besser derjenige vor principiellen Irrthümern geschützt ist, der seine Erklärung des Schönen auf die höchsten Kunstwerke als Ausgangspunkt stützt und nach diesen die unteren Stufen als unvollkommene Vorstufen abschätzt. Daher kommt es, dass der ästhetische Formalismus der Wahrheit soviel ferner blieb als der Idealismus, obschon der erstere diess durch widerspruchsvolle Anleihen aus dem letzteren zu verhüllen suchte; leider war nur der Idealismus wieder ausser Stande, die zur Erklärung unentbehrlichen Vermittelungen zwischen dem letzten Princip der absoluten Idee und dem einzelnen Schönen aufzuzeigen, wurde darum zu wenig den zu erklärenden Thatsachen gerecht und verrannte sich in die Unwahrheit eines „abstrakten Idealismus“ oder doch in die einseitige Verstiegenheit eines „absoluten“, d. h. überall unmittelbar das Absolute selbst suchenden und findenden Idealismus.

d. Die Idee als Repräsentant des absoluten Geistes.

In gewissem Sinne ist aber auch die absolute Idee noch nicht das allerletzte, worauf das Schöne hinausweist, sondern figurirt darin nur als ideeller Repräsentant des absoluten Geistes. Diess können natürlich diejenigen auf keine Weise zugeben, welche in der absoluten

Idee das letzte metaphysische Princip sehen, das selbst das absolute Subjekt sein soll, und hinter dem es nichts mehr geben soll; d. h. dem metaphysischen absoluten Idealismus (oder reinen Panlogismus) muss auch der ästhetische Idealismus als das schlechthin letzte Wort in der Aesthetik gelten. Anders, wenn die absolute, logische, unbewusste Idee nur als ein Attribut der absoluten Substanz oder des absoluten Subjektes gilt, und ihr mindestens ein zweites Attribut, der absolute, unlogische, unbewusste Wille, gleichberechtigt gegenübersteht, so dass erst die konkrete Einheit des absoluten Subjekts mit seinen Attributen das ganze metaphysische Princip repräsentirt, nämlich den absoluten unbewussten Geist. Dann entsteht die Frage, ob die Immanenz der Idee im Schönen so zu deuten ist, dass die Idee auf eigne Rechnung und Gefahr, d. h. als selbstständiges Attribut ohne Rücksicht und Bezugnahme auf den absoluten Geist im Schönen figurirt, oder so, dass dieselbe bloss gleichsam als beauftragter Vertreter des absoluten Geistes auftritt, der hier nur deshalb bloss mit diesem einen Attribut zur Geltung gelangt, weil die Bedingungen im Schönen derart sind, dass die Aktualität des andern Attributs abgeschnitten ist. Die erstere Ansicht muss schon *a priori* aus metaphysischem Gesichtspunkt als unwahrscheinlich gelten, weil die absolute Idee in ihrem Funktioniren nicht nur an das absolute Subjekt sondern auch an den absoluten Willen so eng angeschlossen ist, dass eine Losreissung zur Selbsständigkeit und isolirten Bethätigung auf eigne Hand im Bereiche des Unbewussten nirgends weder vorkommt noch als möglich gedacht werden kann; wo dieselbe aber vorkommt, bei der Entstehung des Bewusstseins, sind wieder die Bedingungen derart, dass die Idee damit aufhört, unbewusster immanenter Gehalt eines ästhetischen Scheins sein zu können. Dagegen spricht alles für den zweiten Fall, dass die Idee im Schönen nur als Repräsentant des absoluten unbewussten Geistes figurirt. Denn einerseits trifft es zu, dass die Bedingungen im Schönen die Aktualität des andern Attributs abschneiden, indem der ästhetische Schein die Realität von sich ausschliesst, also auch die Willensaktion ausschliesst, welche *eo ipso* Realität setzt und wirkt; und andrerseits ist es richtig, dass die Idee im Schönen zugleich ein Bild des Willens bietet, also nicht bloss sich selbst, sondern zugleich auch das andre Attribut repräsentirt, d. h. den absoluten Geist in seiner einheitlichen Totalität ideell vertritt.

Der subjektiven Idealität des ästhetischen Scheins entspricht die objektive Idealität seines Gehalts; aber wie der Schein zugleich auch die Verhältnisse der Kräfte und Willen abspiegelt, so muss auch die ihm immanente Idee diese dynamischen Verhältnisse der realisationskräftigen Willensintensitäten in sich schliessen, ohne ihre aktuelle realitätsetzende Energie einzuschliessen. Die konkrete Idee ist eben nicht reine Idee, sondern angewandte Idee, d. h. logische, auf das Unlogische angewandte, Idee, und je konkreter die Idee sich darstellt, desto wichtiger und bedeutungsvoller wird diese Anwendung, die sich in der mathematischen Idee noch auf die ausserlogische Dimensionalität des Raumes beschränkt (vgl. oben Kap. II 3 a S. 121), in der dynamischen Idee sich bereits auf die formbestimmenden Gesetze der wirk-

samen Kräfte bezieht (Kap. II 3 e, S. 131—132), im Erhabenen und Anmuthigen das Verhältniss zwischen der dynamischen Energie des Objekts und derjenigen des ästhetisch auffassenden Subjekts entscheidend werden lässt (Kap. IV 1 a) und im Komischen, Tragischen und Humoristischen sogar die Macht des auf sich selbst gestellten bewussten Geistes über die Alogicität des Wollens und Daseins triumphiren lässt. Die Idee spiegelt also thatsächlich nicht nur die Qualitätsverhältnisse, sondern auch die Quantitätsverhältnisse sowohl in extensiver wie in intensiver Hinsicht wider, und sie kann diess, weil sie selbst erst die unbestimmte Intensität des unlogischen Willens gesetzmässig bestimmt, also diejenige Determination hinzubringt, die dem blinden, in sich maasslosen und gesetzlosen Realisationsdrange des Willens fehlt.

Indem der ästhetische Schein von der Realität, der er anhaftet, durch das ästhetisch auffassende Subjekt abgelöst wird, wird zugleich auch die Idee von dem Willen abgelöst, den sie übrigens fortführt durch die gesetzmässigen dynamischen Intensitätsverhältnisse mit abzuspiegeln; beides ist aber keine reelle Ablösung, sondern eine bloss subjektive Abstraktion des Beschauers, die das Ding an sich und die ihm immanente Einheit von Idee und Wille thatsächlich unberührt lässt. Wo nicht erst das ästhetisch auffassende Subjekt die Ablösung des Scheins von der Realität zu vollziehen braucht, sondern schon der producirende Künstler sie für alle Beschauer seines Kunstwerks ein für allemal vollzogen hat, da ist es eben die bewusste Subjektivität dieses Künstlers, welche seine Abstraktion der Idee vom Willen im ästhetischen Schein des Kunstwerks objektivirt und fixirt hat. Dem Naturschönen ist der absolute Geist reell immanent, aber als solcher kommt er in dem vom Naturdinge abstrahirten ästhetischen Schein nicht in Betracht, sondern nur von seiner ideellen Seite; dem freien Kunstschönen ist der absolute Geist von vornherein nur noch ideell immanent, weil das Ding nicht das ist, was es zu sein scheint. Nur in der bewussten Subjektivität des Künstlers hat der absolute Geist noch als reell immanenter sich bethätigt, um diese Abstraktion der Idee vom absoluten Geiste und des Scheines von der Realität subjektiv zu Stande zu bringen und objektiv zu fixiren.

Die Idee vertritt sonach im Schönen den absoluten Geist ganz und ohne Rest; denn alles vom absoluten Geiste, was überhaupt in den ästhetischen Schein eingehen kann, geht vermittelst der Idee in denselben ein, und dasjenige was nicht in ihn eingehen kann, die realisationskräftige Aktualität des Willens oder die reelle dynamische Intensität des Existirenden, gehört nur dem ausserästhetischen Gebiete der realen Existenz an und wird in dem Bilde dieser Existenz weder vermisst, noch kann sein Fehlen als ein die Aehnlichkeit des Bildes störender Zug gelten. Die Idee *erschöpft* den absoluten Geist für das Schöne, und es ist sonach richtig, dass sie selbst der letzte Inhalt des ästhetischen Scheines ist; aber sie erschöpft den Geist doch nur, indem sie ihn *vertritt* und auf ihn als ihre Grundlage und ihren Vollmachtgeber *zurückweist*.

e. Die unbewusste Entstehung des Naturschönen und Kunstschönen.

Ebenso wie das Schöne in letzter Instanz auf den absoluten unbewussten Geist zurückdeutet, und zwar vermittelst der Idee, so ist es auch seiner Entstehung nach aus dem absoluten unbewussten Geiste entsprungen und zwar vermittelst der Idee. Das Kunstschöne entspringt aus dem unbewussten Geiste des Künstlers, wobei das Bewusstsein nur negativ kritisch, Lücken der Inspiration ergänzend, und technisch ausführend Hülfe leistet; der Künstler ist von der Idee begeistert, aber der unwiderstehliche Trieb, dieselbe künstlerisch zu verwirklichen, beweist zur Genüge, dass es nicht eine isolirte, vom Willen abgelöste Idee ist, welche ihn begeistert, sondern eine mit dem Realisationswillen in Einheit gebliebene Idee, d. h. unbewusster Geist in ungetheilter Einheit und Ganzheit. Das Naturschöne entspringt aus dem schöpferischen Weltgeist, der als solcher „absoluter Geist" genannt wird und als unbewusster in seine Schöpfungen eingeht, so dass sie, was sie sind, nur sind als objektivreale Erscheinungen seiner selbst, nur wirken aus seiner Kraft und nach seinen logischen Gesetzen. Die Genialität des unbewussten Geistes, die im Künstlergeiste durch die Individualität der beschränkten Subjektivität gleichsam gebrochen erscheint, enthüllt sich im Naturschönen unmittelbar in ihrer Absolutheit; der der Natur immanente Geist ist der absolute künstlerische Genius selbst, aber er hat als solcher von sich selbst so wenig ein Bewusstsein, wie der inspirirende Genius des Künstlers, der immer nur in seinen Resultaten zu Tage tritt.

Wie der metaphysische Pluralismus die Wahrheit verdunkelt hat, dass der im Künstler wirkende unbewusste Geist der absolute Weltgeist selbst ist, nur in individueller Einschränkung, so hat der Theismus die Wahrheit verdunkelt, dass der absolute Schöpfergeist der Natur in seiner absoluten Genialität doch ein unbewusster Geist ist. Der konkrete Monismus des unbewussten absoluten Geistes rückt die beiden auseinandergerissenen Seiten der Wahrheit wieder zusammen, und sieht im Naturschöpfer den unbewussten Künstlergenius in seiner uneingeschränkten Absolutheit, und im Wirken des Künstlers nur eine Fortsetzung des künstlerischen Wirkens des absoluten Geistes in der Sphäre der bewussten Geistigkeit, eine gesteigerte Naturwirksamkeit auf höherer Stufe. Der Künstler ist ja selbst nur eine objektivreale Erscheinung des absoluten Geistes, und seine Wirksamkeit als Mensch schöpft ebenso wie die als Künstler nur aus der Kraft dieses absoluten Geistes; wie kann man sich da wundern, dass auch da, wo der unbewusste Genius in ihm spricht und ihn zur Offenbarung des absoluten Geistes durch das Kunstschöne begeistert und antreibt, es der absolute Geist als solcher ist, der aus ihm wirkt. Uneingeschränkt und ungehemmt wirkt ja auch in der untermenschlichen Natur der absolute Geist immer nur in der einheitlichen Totalität seiner Erscheinung; in jedem Einzelnen ist seine Wirksamkeit in Ausgestaltung der Individualidee ja doch gehemmt durch alles andre Einzelne, welches nach allgemeinen Gesetzen den ihm eingeräumten Platz behauptet

und zu erweitern sucht. Die Art und Weise der Hemmung stellt sich nur verschieden dar bei der Formirung des Naturschönen und bei derjenigen des Kunstschönen; im ersteren Falle sind es die realen Selbstbehauptungs- und Selbsterweiterungstendenzen der dem betreffenden Individum nebengeordneten und untergeordneten Individuen, im letzteren Falle ist es die Beschränktheit, Schwerfälligkeit, Trägheit, Einseitigkeit und subjektive Voreingenommenheit des bewussten Geistes, beziehungsweise seiner materiellen Organe, welche nicht empfänglich genug die Inspiration des unbewussten Geistes auf sich wirken lässt und die aufgenommene nicht schnell und eifrig genug objektivirt und fixirt.

Dass die Entstehung des Naturschönen und des Kunstschönen wesentlich gleichartig vor sich geht, lässt sich auch daraus entnehmen, dass beide ohne feste Grenze fliessend in einander übergehn. In der untermenschlichen Natur wirkt bereits eine allerdings noch sehr unklare bewusste Absicht bei der Formirung des Schönen mit in der geschlechtlichen Zuchtwahl, insofern die schöneren Individuen des andern Geschlechts für das Fortpflanzungsgeschäft begünstigt werden (schon bei Schmetterlingen); hier geht also der ästhetische Bildungstrieb der Natur bereits durch das Medium des Bewusstseins hindurch, wenn er auch noch ganz den Charakter eines blinden, über sich selbst unklaren Naturinstinkts behält, und das Interessanteste an diesem Gebiet ist gerade das, wie unbewusster Bildungstrieb und halbbewusste, aber über ihre ästhetischen Motive sich völlig unklare geschlechtliche Zuchtwahl sich einander in die Hände arbeiten und einander bis zu einem gewissen Grade ersetzen und vertreten können in der Fortbildung und Steigerung der gattungsmässigen Schönheit. Sobald einmal ein ästhetisches Bewusstsein in den bewussten Individuen erwacht ist, pflegt sich auch der Trieb nach schöner Gestaltung der eignen Individualität und des Lebens einzustellen, wirkt aber je früher desto unbewusster. Das geschichtlich Schöne, sowohl die schönen Handlungen und Begebenheiten der Geschichte, als auch die kulturgeschichtlich schönen Bildungen in Sitten, Gebräuchen, Kleidung, Geräth und Wohnung, entwickelt sich in der Hauptsache ebenso unbewusst wie das Naturschöne, und doch spielt hier schon das ästhetische Gefallen des Bewusstseins an dem Schönen mit, indem es unvermerkt auswählend wirkt, d. h. auf die Erhaltung des Schöneren und den Wiederuntergang des minder Schönen hindrängt. Indem aber diese ästhetische Auswahl zunächst und anfänglich noch ganz unbewusst, d. h. ohne Klarheit über die Motive der Bevorzugung des einen vor dem andern wirkt, steht sie auf gleicher Stufe mit der geschlechtlichen Zuchtwahl und verschmilzt mit dem unbewussten ästhetischen Bildungstrieb.

Wir haben schon oben gesehen, dass ein Volk in seinen Geräthen und Werkzeugen wesentlich nur so lange stilschöpferisch bildet, als es auf die Schönheit nicht reflektirt und nicht diese sondern nur den praktischen Gebrauchszweck als Motiv der Bildungsweise vor Augen hat; es erhellt daraus deutlich, dass dieses kulturgeschichtlich Schöne trotz seines scheinbaren Durchgangs durch das Bewusstsein der es bestimmenden Menschen doch in seinem Kerne

von diesem Bewusstsein unberührt bleibt und wie eine Fortsetzung des unbewussten Bildens der Natur mitten in der Sphäre der bereits bewusstgewordenen Geistigkeit sich darstellt (Kap. II 4 b). Dasselbe gilt aber auch für die kulturgeschichtliche Schönheit der Trachten, Volkstänze und sogar der Bauwerke. Eine mit kunstgeschichtlicher Bildung und ästhetischer Reflexion vollgepropfte Zeit vermag auf allen diesen Gebieten keinen eigenartigen und urwüchsigen Stil mehr hervorzubringen, es sei denn sie vergesse all' ihre Altklugheit und gebe sich in ihrem Bilden wieder ganz dem Naturtriebe und den Inspirationen des Unbewussten hin.

Ein andrer Fall des Ineinanderfliessens unwillkürlicher und absichtlicher ästhetischer Formirung liegt in der Haltung und Bewegung des eignen Körpers, insbesondre in der Grazie vor (Kap. II 5 b, e). Die bewusste Absicht eines graziösen Benehmens mag im Allgemeinen bestehen, aber sie wird verfehlt werden, wenn sie die Bewegungen dirigiren will, anstatt dem Unbewussten im eignen Organismus die Ausführung dieser Absicht zu überlassen. Gesteigert wird dieses Ineinanderwirken des unbewussten ästhetischen Triebes und der bewussten ästhetischen Absicht bei der Gymnastik und dem formalschönen Tanz, in noch höherem Grade bei der ästhetischen Selbstdarstellung und künstlerischen Lebensgestaltung des Menschen, welche noch zum Bereich der unfreien Kunst gehören, und beim mimischen Charaktertanz, der Schauspielkunst und dramatischen Gesangskunst, die bereits zu den freien Künsten zählen. Diese freien Künste unter Benutzung der Grundlage eines Naturschönen (schöner Körper, schöner Stimmklang und unwillkürliche angeborene Grazie) stehen bereits in einer Linie mit den Künsten, welche die Grundlage eines solchen Naturschönen entbehren (bildende Kunst, Instrumentalmusik, Poesie).

f. Die Rolle des Bewusstseins bei der Entstehung des Naturschönen und Kunstschönen.

Die Identität des Ursprungs von Naturschönem und Kunstschönem würde nur dann einem Bedenken begegnen, wenn das Kunstschöne allein von beiden schön wäre vermittelst des Durchganges durch den bewussten Geist, das Naturschöne aber an und für sich schön wäre abgesehen von aller Mitwirkung und Auffassung des bewussten Geistes. Ein solcher Gegensatz besteht aber thatsächlich nicht zwischen Kunstschönem und Naturschönem; denn auch das letztere existirt nur als subjektive Erscheinung im menschlichen Bewusstsein grade wie das Kunstschöne. Wir haben bereits in Kap. I 1 a gesehen, dass die Naturwirklichkeit an und für sich selbst, die eine reale Welt der Individuation, abgesehen von ihrer Wahrnehmung durch das Bewusstsein, kurz die Natur als Reich der Dinge an sich, ausserhalb des Bereichs des Schönen und Hässlichen steht und nur dadurch mittelbar eine ästhetische Wirkung erlangt, dass sie die Beschaffenheit der vielen subjektiven Erscheinungswelten in den vielen Bewusstseinen als objektiv-realer Faktor bestimmt. Auch das Naturschöne als Schönes existirt ebenso wie das Kunstschöne nur als ästhetischer Schein in

einem Bewusstsein und für dasselbe, und was unabhängig vom Bewusstsein existirt, ist nicht das Schöne, sondern nur die Naturwirklichkeit als äussere Ursache des Schönen. Man müsste danach den Unterschied zwischen der Entstehung des Naturschönem und Kunstschönem darauf zurückführen, dass das erstere nur ein Mal, das letztere aber zwei Mal durch das Bewusstsein hindurchgehen muss, nämlich das erste Mal in dem Künstler, der es producirt, das zweite Mal in dem Beschauer der es auffasst; aber dieser Unterschied trifft nicht allgemein das Kunstschöne als solches, sondern nur die Kunstwerke von dauernder Beschaffenheit, z. B. die Werke der bildenden Kunst.

Wenn ein Musiker für sich allein am Flügel phantasirt, ein Dichter dichtet und laut oder leise recitirt, ohne seine Poesien aufzuschreiben, oder ein Tanzkünstler seine Begeisterung einsam in Kunsttänzen ausströmen lässt, so hat in allen diesen Fällen nicht nur eine innere Konception, sondern auch eine äussere Objektivation des Kunstschönen stattgefunden, aber ohne Fixirung desselben zu dauernder Existenz oder zur Ermöglichung gleichartiger Reproduktion. Es ist dann nur ein Bewusstsein vorhanden, durch welches die Produktion des Schönen hindurchgeht; denn die Begeisterung des menschlichen Organismus, durch welche die künstlerische Phantasie sich objektivirt, und das wahrnehmende Bewusstsein des Künstlers, das diese Objektivation percipirt, rücken für jeden Augenblick des Kunstwerks so eng zusammen, dass sie nicht als zwei Momente im Bewusstsein unterschieden werden. Aehnlich ist es aber, wenn ein Maler eine Skizze entwirft, oder ein Bildhauer ein Modell schafft; er wird, so lange die erste Begeisterung der Produktion vorhält, nicht auf den Unterschied zwischen dem nach Verwirklichung ringenden Phantasieschönen und dem Wahrnehmungsbilde des schon verwirklichten Theiles desselben reflektiren, sondern das innere Kunstwerk in das äussere hineinschauen und in dem äusseren nur die Objektivation des in ihm lebendigen inneren sehen. Tritt er dann später ernüchtert an die Skizze oder das Modell heran, so wird er freilich einen Augenblick wie ein Dritter vor seinem eignen Werke stehen, und sein wahrnehmendes Bewusstsein wird sich von dem producirenden Bewusstsein deutlich unterscheiden, bis es etwa bei Fortsetzung der Arbeit in der neu erwachenden Begeisterung wieder mit demselben verschmilzt. Aber es ist doch für das Wesen des Kunstschönen ebenso zufällig, ob die Objektivation des Phantasieschönen zum bleibenden Kunstwerk erhalten bleibt, oder gleich nach dem Entstehen durch Absicht oder Zufall wieder zerstört wird, und ob die zufällig bestehen bleibende Objektivation noch ein Mal vom Künstler wahrgenommen wird oder nicht.

Die Fixirung des Kunstschönen zum bleibenden Werke oder seine Fixirung als Anleitung zu seiner Reproduktion ist zwar von hervorragender praktischer Wichtigkeit für den Genuss und die Wirksamkeit des Schönen in der Welt, aber bedeutungslos für die Beurtheilung seines Wesens, ebenso bedeutungslos wie die grössere oder geringere Zahl der Beschauer, welche ein bleibendes Kunstwerk oder eine naturschöne Landschaft in Augenschein nehmen. Deshalb kann man es nicht als den wesentlichen Unterschied zwischen dem Naturschönen

und Kunstschönen gelten lassen, dass das erstere einmal mehr durch das Bewusstsein hindurchgehen muss als das letztere; man kann vielmehr den Unterschied beider nur so bestimmen, dass beim Durchgang des Naturschönen durch das Bewusstsein die Thätigkeit des bewussten Geistes ebenso wie bei der Auffassung eines Kunstwerkes eine wesentlich receptive oder reproduktive, beim Durchgang des Kunstschönen durch das Bewusstsein des Künstlers dagegen eine produktive ist. Die ästhetische Receptivität und Produktivität sind aber selbst wieder keine schroffen Gegensätze, sondern gehen und greifen ineinander über; denn die Receptivität, auch wenn sie sich von künstlerischer Steigerung des Gegebenen durch Phantasiethätigkeit ganz fern hält, ist doch formell genommen geistige Produktivität nach Anleitung der die Wahrnehmungsorgane afficirenden äusseren Ursache, und die künstlerische Produktivität ist selbst wieder nur zu einem kleinen Theile spontane Originalität und zum grossen Theile Reproduktion nach Anleitung früher recipirter Naturvorbilder oder Kunstvorbilder. Soweit die Produktion blosse Reproduktion ist, stützt sie sich also auf eine voraufgegangene Receptivität, und jede Receptivität ist wiederum als Reproduktion zugleich produktiv nach erhaltener Anleitung; dabei ist sowohl die Produktion der Receptivität als auch diejenige der Produktivität ebenso unbewusst wie das Afficirtwerden von aussen bei der ersteren und das Inspirirtwerden von innen bei der letzteren.

Dadurch rücken das Naturschöne und Kunstschöne in ihrer Entstehungsweise trotz des angegebenen Unterschiedes wiederum immer enger zusammen, und es bleibt anstatt aller inneren Gegensätze nur der äusserliche Gegensatz bestehen, dass bei der Entstehung des Naturschönen vor dem ersten Durchgang durch ein Bewusstsein schon eine auf kürzere oder längere Zeit bestehen bleibende äussere Ursache als „Naturwerk“ gesetzt ist, während bei der Entstehung des Kunstschönen vor dem ersten Durchgang durch das Bewusstsein eine solche objektiv reale Ursache fehlt und als dauerndes objektiv reales „Kunstwerk“ erst vermittelst dieses ersten Durchgangs durch das Bewusstsein zu Stande kommt. Dieser Unterschied lässt sich auch so definiren, dass der absolute unbewusste Geist das „Naturwerk“ als äussere Ursache des Naturschönen vollständig unbewusst, d. h. ohne irgend welche Bewusstseinsassistenz, formirt für ein Bewusstsein, das erst später (wie der Beschauer zum Kunstwerk) hinzutreten soll, dass er dagegen das „Kunstwerk“ als äussere objektiv reale Ursache des Kunstschönen nicht nur für später herantretende Bewusstseine, sondern auch zunächst und in erster Reihe für ein unmittelbar assistirendes Bewusstsein formirt, nämlich für dasjenige des Künstlers, dessen Organismus er als ausführendes Werkzeug benutzt.

g. Das Problem der Bewusstheit oder Unbewusstheit des absoluten Geistes aus ästhetischem Gesichtspunkt.

Macht man die entgegengesetzte Annahme, dass der absolute Schöpfergeist auch bei der Formirung des Naturschönen ein eigenes

Schöpferbewusstsein besessen habe, so scheint der Unterschied in der Entstehung des Naturschönen und Kunstschönen darauf zusammenzuschrumpfen, dass der Schöpfer sich bei letzterem des Künstlerorganismus als ausführenden Werkzeugs bedient, bei ersterem nicht; in der That aber tritt durch diese Annahme ein neuer Gegensatz ein, nämlich der, dass bei der Entstehung des Naturschönen nur das eine Bewusstsein des Schöpfers betheiligt ist, bei derjenigen des Kunstschönen aber zwei Bewusstseine, nämlich dasjenige des inspirirenden Schöpfers und dasjenige des ausführenden Künstlers, in Konkurrenz treten. Das Bewusstsein des Künstlers ist dann gleichsam besessen von demjenigen des Schöpfers, ohne diess zu wissen; das Bewusstsein des Schöpfers aber, welches doch offenbar das Bewusstsein des Künstlers umspannen und in schliessen muss, sieht dann das Kunstschöne, das entstehen soll, doppelt vor sich, erstens direkt und zweitens durch das Medium des Künstlerbewusstseins.

Sucht man den Schwierigkeiten dieser Konkurrenz dadurch zu entgehen, dass man den Schöpfer ein für allemal bei der Erschaffung des Künstlers einen gewissen Fond von schöpferischem Geist oder Genius als einen nunmehr des Bewusstseins beraubten in demselben deponiren lässt, so bleibt nicht nur unverständlich, wie der Geist auf solche Weise theilbar sein und der ihm im Schöpfer einmal anhaftenden Bewusstheit wieder beraubt oder entkleidet werden könne, sondern es wird dann auch unerklärlich, dass das aus dem ungetheilten bewussten Schöpfergeist hervorgegangene Naturschöne dem Kunstschönen nicht unendlich überlegen ist, welches aus einem Bruchtheil bewusstseinsberaubten Geistes in Verbindung mit dem beschränkten Menschengeist hervorgegangenen ist. Denn es wird die etwa günstigere Beschaffenheit der äusseren Bedingungen bei der Entstehung des Kunstschönen durch die sehr viel ungünstigere Beschaffenheit der inneren Bedingungen bei demselben überwogen, da doch das bei diesem assistirende menschliche Bewusstsein dem göttlichen Bewusstsein, das beim Naturschönen wirkt, unendlich unterlegen gedacht werden muss, ebenso wie der Bruchtheil des dem Künstler als Genius zugetheilten absoluten Geistes der einheitlichen Totalität des letzteren unterlegen sein muss. Da aber doch thatsächlich das Kunstschöne dem Naturschönen überlegen ist, so sieht man fast sich zu der Vermuthung gedrängt, dass das dem Künstler mitgegebene Stück Geist dem ungetheilten bewussten Schöpfergeist dadurch an ästhetischer Leistungsfähigkeit überlegen sein möchte, dass es des Bewusstseins beraubt ist. Daraus würde aber folgen, dass die Zuschreibung des Bewusstseins an den absoluten Schöpfergeist die entgegengesetzte Wirkung gehabt hat, als mit derselben beabsichtigt wurde, nämlich seine ästhetische Leistungsfähigkeit herabgedrückt hat, anstatt sie zu erhöhen. Wenn hingegen der absolute Geist sowohl bei der Formirung des Naturschönen wie bei derjenigen des Kunstschönen in gleicher Weise ungetheilt und unbewusst wirkt, wie ich angenommen habe, so sind die inneren Bedingungen dieselben, und der höhere Werth der einen oder der andern Art von Schönem wird nur noch davon abhängig sein, in welchem der beiden Fälle der unbewusste Geist auf die günstigeren äusseren Bedingungen trifft.

Wir haben uns hier nicht damit zu befassen, ob die Annahme eines bewussten Schöpfergeistes metaphysisch zulässig oder wahrscheinlich ist, oder nicht, sondern uns damit zu begnügen, dass dieselbe in Bezug auf die Erklärung der ästhetischen Thatsachen in Widersprüche und grosse Schwierigkeiten verwickelt, während die entgegengesetzte Annahme widerspruchslos und den zu erklärenden Thatsachen gemäss ist. Haben wir aber aus rein ästhetischen Gesichtspunkten sowohl an der Unbewusstheit wie an der Untheilbarkeit des absoluten Geistes festzuhalten, so ergiebt sich daraus die Folgerung, dass sowohl ein ästhetischer Schein als eine reale ästhetische Lust an demselben im absoluten Geiste als solchen schlechthin ausgeschlossen bleibt, und dass der absolute Geist das Schöne, und zwar sowohl das Naturschöne wie das Kunstschöne, nicht unmittelbar für sich als absoluten Geist, sondern für die Bewusstseine, zu denen er sich in Erscheinungsindividuen einschränkt, entstehen lässt.

Die entgegengesetzte Annahme führt zu einer theosophischen Aesthetik und durch diese in abstrakten ästhetischen Idealismus zurück. Wenn man nämlich davon ausgeht, dass ein bewusster und selbstbewusster Gott das Schöne zunächst für sich selbst bildet, so ist das Schöne im göttlichen Bewusstsein das ursprüngliche Schöne, dem zugleich wegen seiner Stellung im absoluten Bewusstsein absolute Vollendung zugeschrieben werden muss; dann ist dieses ursprüngliche, vollkommene Schöne das höchste und eigentliche Schöne, an welchem die Schönheit alles ästhetischen Scheins in menschlichen Bewusstseinen genossen werden muss, und von welchem letztere nur ein unvollkommener Abglanz sein kann. Es ist dann nur eine besondere Güte von Gott, dass er wenigstens einen unvollkommenen Widerschein des in ihm wohnenden absoluten Schönen in die Menschengeister fallen lässt; aber diese Reflexe verhalten sich wie zersplitterte und gebrochene Strahlen zu dem Urlicht in Gott. Die Einbildungskraft hat dann freien Spielraum darin, den ästhetischen Schein im göttlichen Bewusstsein zu einem den ganzen Makrokosmos mit einem Blick umspannenden zu erweitern, so dass an Stelle der mikrokosmischen Schönheit des beschränkten menschlichen Bewusstseins eine makrokosmische Schönheit des absoluten Bewusstseins tritt, in welcher nicht mehr Partialideen, sondern unmittelbar die Totalidee selbst den Inhalt des ästhetischen Scheins bildet. In dieser absoluten makrokosmischen Schönheit sind dann alle Unvollkommenheiten des partiellen mikrokosmischen Daseins getilgt, alle Schatten zu reinem Lichte verklärt, und Gott geniesst in diesem Bewusstsein der absoluten Schönheit seines Makrokosmos die absolute ästhetische Lust, welche als seine Seligkeit bezeichnet werden kann.

Es gehört nur wenig philosophische Besinnung dazu, um einzusehen, dass der ästhetische Schein im absoluten göttlichen Bewusstsein nicht sinnlich sein kann in demselben Sinne wie derjenige in menschlichen Bewusstseinen, da Gott keine receptive sinnliche Empfindung und Anschauung zugeschrieben werden kann, sondern nur eine produktive Intuition. Die theosophische Aesthetik erkennt diess auch stillschweigend an, sucht sich aber damit aus der Verlegenheit zu helfen,

dass sie den Wahrnehmungsschein bei Seite lässt und sich bloss an den Phantasieschein hält, wie er im produktiven Künstler nicht bloss im Bereiche der Poesie sondern auch in demjenigen der Künste der Wahrnehmung zunächst das innere Kunstwerk gestaltet. Die Phantasie ist einerseits produktiv und andrerseits in ihren Produkten sinnlich; in Ermangelung der receptiven Wahrnehmung muss also die künstlerische Phantasie Gottes den Angelpunkt bilden, um den sich die theosophische Aesthetik dreht. Die Phantasie oder Imagination tritt als ein drittes Attribut neben die logische Idee und den Willen (Schellings Uebergangsstandpunkt unter Böhmeschem Einfluss); sie kann aber auch ebenso gut oder ebenso schlecht wie eines der beiden andern Attribute zum alleinigen Weltprincip erhoben werden, indem sie die beiden andern in sich hineinzieht und ihre Funktionen unvermerkt mit verrichtet (Frohschammer). Eine solche Betonung der phantasiemässigen Imagination im absoluten Geist hat so lange eine gewisse relative Berechtigung, wie sie als Reaktion gegen eine abstrakt diskursive Verbegrifflichung der logischen Idee (Hegel) auftritt und den intuitiven Charakter der aktuellen Idee betont. Gegenüber einem Standpunkt, der das Logische nur als immanentes Formalprincip der Entfaltung ihres Inhalts und diesen Inhalt selbst als eine ebenso überbewusste wie übersinnliche Intuition auffasst, verliert hingegen eine gesonderte Betonung der Phantasie oder Imagination jeden Schatten eines Rechtstitels. Denn die Produktivität und Intuitivität theilt die Idee mit der Phantasie und nimmt ihr dadurch dasjenige vorweg, was sie Positives zu bieten hätte; das Einzige aber, was sie nicht mit ihr theilt, die sinnliche Scheinhaftigkeit des idealen Produkts, ist eben etwas, das nur dem beschränkten, organisch bedingten Geiste zukommen kann und nimmermehr dem absoluten, unbedingten Geiste. Es ist für die sinnliche Beschaffenheit des Scheines wesentlich gleichgültig, ob er durch die receptive Wahrnehmung, oder durch die reproduktive Phantasie, oder durch die produktive Phantasie gesetzt ist; was die Phantasie im Bewusstsein setzt, ist doch immer sinnlicher Schein von derselben Art der Sinnlichkeit wie der Wahrnehmungsschein. Es ist unmöglich, dem absoluten Geist Phantasie im Unterschiede von der Idee zuzuschreiben, ohne ihm Sinnlichkeit nach Art unsres Wahrnehmungsscheines zuzuschreiben, d. h. ohne ihn zu versinnlichen; es ist ebenso unmöglich, die sinnliche Imagination der göttlichen Phantasie neben der Idee als ein Zweites (wie ein Bild neben der Sache selbst) vorauszusetzen, wie die übersinnliche Idee in dem sinnlichen Phantasieschein Gottes aufgehen zu lassen nach Art der menschlichen ästhetischen Anschauung, welche die übersinnliche Idee nur implicite im ästhetischen Schein erfasst. Im Menschen ist die produktive Phantasie das unmittelbare Wirken des unbewussten produktiven Geistes in der Receptivität des beschränkten sinnlichen Bewusstseins; in Gott, wo dieses sinnliche Bewusstsein, d. h. der receptive Faktor in der Phantasie, wegfällt, tritt eben an Stelle der Phantasie der produktive Faktor derselben, die Wirksamkeit des unbewussten Geistes, d. h. die Idee. Sobald die menschliche Phantasie als Produkt aus einem produktiven übersinnlichen und einem receptiven

sinnlichen Faktor begriffen ist, sieht die theosophische Aesthetik sich vor die Alternative gestellt, entweder Gott durch Beilegung dieses sinnlichen Elements der Phantasie in anthropomorphischer Weise in die Sinnlichkeit herabzuziehen, oder aber die göttliche Phantasie und das von ihr gesetzte innergöttliche vollkommene Schöne der Sinnlichkeit zu entkleiden und in eine übersinnliche Sphäre hinaufzurücken. Das erstere Unternehmen setzt eine massive kindliche Gläubigkeit als noch vorhanden voraus, auf die wenigstens bei dem Publikum philosophischer Schriften heute nicht mehr gerechnet werden kann; das letztere hingegen setzt die göttliche Phantasie oder Imagination identisch mit dem, was die Philosophie die übersinnliche intuitive Idee im absoluten Geiste nennt, proklamirt also die übersinnliche aktuelle Idee oder das „ideale Universum in Gott“ als das ursprüngliche und vollkommene Schöne, von dem alles irdische Schöne nur ein unvollkommener Widerschein aus zweiter Hand ist. Damit wäre denn die theosophische Aesthetik beim abstrakten ästhetischen Idealismus wieder angelangt, den zu bekämpfen und zu überwinden die hauptsächliche Aufgabe und Leistung der Aesthetik dieses Jahrhunderts war.

Diese Konsequenzen warnen ebenfalls zur Genüge vor den Voraussetzungen, aus welchen sie entsprungen sind, d. h. vor der Annahme, dass der absolute Geist das Schöne zunächst für sich als absoluten Geist und für ein ihm als solchen zukommendes Bewusstsein producire, und vor der damit zusammenhängenden Annahme, dass er als absoluter Geist das von ihm producirte (Natur- und Kunst-) Schöne ästhetisch geniesse. Wir haben dieser Annahme gegenüber festzuhalten, dass der absolute Geist das Schöne allerdings für sich producirt, aber nicht für sich als absoluten sondern als beschränkten endlichen, nicht für sich als unbewussten sondern für sich als in der Individuation bewusst gewordenen, nicht für sich als göttlichen übersinnlichen, sondern für sich als menschlichen sinnlichen, nicht für ein separates, göttliches, ausser-, vor- und überweltliches Bewusstsein in ihm, sondern für das gewöhnliche, menschliche, innerweltliche Bewusstsein in ihm. Nur so kann die sinnliche Scheinhaftigkeit des Schönen vor Verflüchtigung gerettet, nur so der konkrete ästhetische Idealismus gewahrt und der Rückfall in abstrakten abgewehrt werden.

h. Zufälligkeit oder Zweckthätigkeit in der Hervorbringung des Schönen durch den absoluten Geist.

Es entsteht nun die Frage, ob der absolute unbewusste Geist das Schöne blindnothwendig und in teleologischer Hinsicht zufällig producirt, oder ob er sich dessen Hervorbringung als einen Zweck, wenn auch nicht als den Hauptzweck, so doch als einen Mittelzweck oder auch relativ selbstständigen Nebenzweck seiner kontinuirlichen Schöpfung vorgesetzt hat.

Wenn es richtig ist, dass das Schöne der unbewusst logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit der subjektiven Erscheinung proportional ist, und diese beim Naturschönen aus der unbewusst-logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit des die subjektive Erscheinung

im Beschauer hervorrufenden Dinges (an sich) entspringt, so ist es klar, dass die Schönheit der subjektiven Erscheinung der Naturdinge durch deren logische und mikrokosmische Beschaffenheit als mittelbare Folge mitgesetzt ist, gleichviel aus welchen Motiven diese logische und mikrokosmische Beschaffenheit der Naturdinge gesetzt ist. Da es nun weiterhin auf der Hand liegt, dass das nächste und dringendste teleologische Motiv für die logische und mikrokosmische Beschaffenheit der Naturdinge und Naturindividuen ihr unmittelbarer Daseins- und Lebenszweck ist, so scheint die Frage wenigstens für das Naturschöne dahin erledigt zu sein, dass die Schönheit der subjektiven Erscheinungswelten eine beiläufige Folge der zu einem ausserästhetischen Zweck gesetzten logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit der objektiv realen Erscheinungswelt ist.

Hieran ist soviel richtig, dass die subjektiven Erscheinungswelten auch dann bis zu einem gewissen, sehr beträchtlichen Grade schön sein müssten, wenn ihre Schönheit ganz ausser der Absicht des absoluten unbewussten Geistes gelegen hätte; es ist aber damit keineswegs bewiesen, dass dasjenige Maass von Schönheit, welches sich auch absichtslos als eine teleologisch accidentielle Folge der Welteinrichtung einstellen würde, die Schönheit der subjektiven Erscheinungswelten auch wirklich erschöpft, und ebensowenig bewiesen, dass die unabhängig von jeder Absicht als Nebenwirkung eintretende Folge nicht auch zugleich vom absoluten unbewussten Geiste mit bezweckt worden sei. Es bleibt mit andern Worten die Möglichkeit offen, erstens dass die obige Alternative, soweit sie richtig gestellt ist, d. h. so weit die eine Seite die andre ausschliesst, im Sinne eines beabsichtigten Ueberschusses und Ueberflusses von Schönheit über das von selbst nebenher sich ergebende Maass hinaus zu beantworten sei, und zweitens, dass insoweit als sich die Schönheit schon ganz von selbst nebenher ergiebt, die Alternative falsch gestellt ist und keine Berechtigung hat, weil die logisch nothwendige Folge eines ohnehin zu andern Zwecken Gesetzten doch die ästhetische Absicht als nebenherlaufenden Nebenzweck nicht ausschliesst. Mag immerhin der praktische reale Zweck bei der logisch teleologischen Weltordnung der Hauptzweck gewesen sein, so hindert das doch nicht, dass mit demselben Mittel zugleich noch andre Nebenzwecke verfolgt sind, dass gleichsam mit derselben Klappe mehrere Fliegen auf einmal geschlagen werden. Bedingung ist dabei nur, dass die Mitverfolgung des Nebenzwecks dem Hauptzweck keinen Abbruch thue, also sich nur soweit geltend mache, als das Mittel zum Nebenzweck mit dem Mittel zum Hauptzweck zusammenfällt, oder aber, als das Mittel zum Nebenzweck die Erfüllung des Hauptzwecks nicht stört und beeinträchtigt. Ersteres ist der Fall bei der inhaltlichen Schönheit auf jeder Stufe, letzteres bei der relativ formalen Schönheit, welche als Zuthat zur inhaltlichen Schönheit des Objekts den von letzterer ihr gelassenen Spielraum in relativ selbstständiger Entfaltung erfüllt.

Wenn wir wissen und übersehen können, dass die logische, speciell die teleologische, und die mikrokosmische Beschaffenheit der

objektiv-realen Welt der Individuation im Bewusstseinsreflex eine subjektive Erscheinung hervorbringen muss, die die Eigenschaft der Schönheit besitzt, so ist wohl anzunehmen, dass der absolute Geist bei der Weltschöpfung diese Folge und Nebenwirkung in seiner unbewussten Allwissenheit auch überschaut haben werde; wenn er sie aber gekannt hat, so ist wiederum nicht anzunehmen, dass er sie in seiner unbewussten Allweisheit teleologisch mit in Anschlag zu bringen versäumt habe. Es war dazu nicht nöthig, dass er den Sinnenschein nach seiner subjektiven Erscheinungsqualität als Bewusstseinsphänomen anschaute, sondern nur, dass er seine objektiven Bedingungen und Wirkungen in Rechnung stellte; denn zu diesen letzteren gehörte auch, dass das objektiv Logische und Mikrokosmische sich subjektiv im Sinnenschein als ein Schönes darstellen müsse. Die Frage ist nur, ob die mit in Anschlag gebrachte Nebenwirkung der Schönheit für den absoluten Geist und seine Weltgestaltung ein Zweck, wenn auch nur ein sekundärer Nebenzweck werden konnte. Diese Frage ist nur dadurch positiv entscheidend zu beantworten, dass wir auf die Bedeutung der Schönheit im bewussten Geistesleben genauer eingehen, und uns klar machen, was dieselbe vermittelst dieser Bedeutung im bewussten Geistesleben für den Weltprocess im Ganzen bedeutet. Bevor wir aber in diese innere Untersuchung des Problems eintreten, wird es gut sein, uns einige mehr von aussen an die Frage herantretenden Erwägungen zu vergegenwärtigen, welche wohl geeignet sind, auf die Richtung vorzubereiten, in welcher wir die Entscheidung zu suchen haben werden und zu finden erwarten dürfen.

Es ist nämlich daran zu erinnern, dass das bisher über das Zusammenfallen des Mittels zu verschiedenen Zwecken Gesagte doch nur für das Naturschöne gilt, soweit es ein relativ inhaltlich Schönes ist, aber nicht für das Naturschöne, soweit es eine reell zwecklose, relativ formalschöne Zuthat zu dem inhaltlich Schönen ist, und noch weniger für das Kunstschöne, das überhaupt reell zwecklos ist. Die Existenz eines reell zwecklosen Schönen, das sich nicht als teleologisch accidentielle Folge und Nebenwirkung aus der ausserästhetisch motivirten Beschaffenheit der objektiv-realen Welt ergiebt, kann aber für sich allein schon als ein genügender Beweis *a posteriori* dafür gelten, dass die Schönheit als solche vom absoluten Geiste bezweckt sein muss, und das Gewicht dieses Beweises wächst in dem Maasse, als das Kunstschöne an Schönheit das Naturschöne überragt. Eine anthropologische Aesthetik, welche das Kunstschöne rein aus den Bedürfnissen und bewussten Absichten des Menschen abzuleiten versucht, mag diesen Beweis, soweit er sich auf das Kunstschöne stützt, bestreiten, sie muss aber seine Bedeutung für denjenigen Theil des Naturschönen bestehen lassen, der nicht aus den reellen teleologischen Organisationsverhältnissen der Natur entspringt, sondern ein ästhetisches Luxuriren der Natur in zweckloser dekorativer Schönheit und ornamentalen Zuthaten zeigt. Ist jedoch für dieses Gebiet des Naturschönen die Schönheit als unbewusster Selbstzweck einmal konstatirt, so wird das Bedenken der anthropologischen Aesthetik in Bezug auf das Gebiet des Kunstschönen schon durch den obigen

Nachweis der wesentlichen Gleichartigkeit der Entstehung von Kunstschönem und Naturschönem entkräftet; er ist ohnehin bedeutungslos, da er sich auf ein Verkennen des unbewussten Faktors im menschlichen Schönheitstrieb und Kunstschaffen stützt und den künstlerischen Genius mit den Mitteln der alten einseitigen Bewusstseinspsychologie erklären zu können wähnt. So gewiss nicht das menschliche Bewusstsein sondern das Unbewusste in den originellen Genies die geschichtliche Entwickelung des Kunstschönen bestimmt, so gewiss in dieser über das Naturschöne weit hinausgehenden Entwickelung ein Zweck des absoluten unbewussten Geistes sich erfüllt, so gewiss ist auch die luxurirende reell zwecklose Schönheit in der Natur eine vom absoluten Geist unbewusst bezweckte und kein zufälliges Produkt des Spiels der Moleküle, so gewiss ist auch die Schönheit, welche aus der reellen Zweckmässigkeit der Natur entspringt, eine vom absoluten Geist unbewusst implicite mit bezweckte, also keine teleologisch zufällige, wenngleich keiner expressen Mittel für ihre Verwirklichung mehr bedürfende. Hiermit ist die Frage, um die es sich hier handelt, eigentlich schon entschieden; wir werden aber sehen, dass diese Beantwortung noch einen ganz andern Grad von Ueberzeugungskraft gewinnt, wenn wir die Untersuchung zu Ende geführt haben werden, welche Bedeutung dem Schönen im bewussten Geistesleben und im geistigen Weltprocess zukomme.

i. Die Bedeutung und der Werth des Schönen für den bewussten Geist.

Wir haben oben (Kap. I 1 i, S. 33—35) gesehen, wie beim Akt der ästhetischen Auffassung das Subjekt sich vergisst, sich verliert und im ästhetischen Schein verschwindet, womit es allerdings innerhalb der Sphäre der Subjektivität bleibt, weil der ästhetische Schein selbst als realitätsfreie subjektive Erscheinung (ohne transcendentale Beziehung auf ein Ding an sich) ganz und ohne Rest in dieser Sphäre der Subjektivität liegt und verharrt. Wir haben ferner gesehen (Kap. I 2 c, S. 59—64), wie die vom ästhetischen Schein im Subjekt erregten Scheingefühle in den Schein zurückprojicirt werden, in diesen Projektionen einen integrirenden Bestandtheil des Scheins bilden und das Schein-Ich oder Schein-Subjekt dieser Scheingefühle in den Schein mit hinüberziehen, während das reelle Ich noch im Stande ist, sich von diesem Schein-Ich zu unterscheiden. Wir haben dann weiter gesehen (Kap. I 3 a und b, S. 64—71), wie die reale ästhetische Lust an dem gefühlserfüllten Schein sich von den hinausprojicirten Scheingefühlen zwar unterscheidet aber mit denselben psychologisch verschmilzt und in Folge dessen von denselben in den Schein mit hinübergerissen wird, und wie dadurch die Illusion entsteht, dass das reale Ich als Subjekt der realen ästhetischen Lust am objektiven Pol des Scheins wieder auftaucht, während es am subjektiven Pol der ästhetischen Auffassung untergegangen war und als Subjekt aller andern realen psychischen Funktionen für die Dauer des ästhetischen Aktes untergegangen bleibt. Wir hatten endlich darauf hingewiesen

(S. 71), dass diese „ästhetische Illusion" der Selbstversetzung des Subjekts in's Objekt oder des Wiederauftauchens des sich selbst abhanden gekommenen Subjekts im Objekt, oder mit andern Worten die illusorische Identität des Subjekts und Objekts im Schönen einen tieferen metaphysischen Sinn habe, durch dessen gefühlsmässiges Innewerden die reale ästhetische Lust potenzirt und vollendet werde. Die voraufgehenden Betrachtungen setzen uns nunmehr in den Stand, die metaphysische Bedeutung dieser ästhetischen Illusion zu würdigen, welche als unentbehrliche Bedingung jedes ächten, in sich vollendeten ästhetischen Genusses gelten muss, und welche von der realen ästhetischen Lust ersten Grades zwar begrifflich zu unterscheiden, aber in Folge des unklaren, gefühlsmässigen, mysteriösen Charakters des ganzen Vorganges thatsächlich nicht geschieden noch reell abscheidbar ist. Die begriffliche Unterscheidung beider ist gleichwohl nöthig, schon darum, weil die reale ästhetische Lust ersten Grades kausale Bedingung für das Zustandekommen der Selbstversetzung des realen Subjekts ist, also nicht wie die ästhetische Lust zweiten Grades aus dieser Selbstversetzung entspringen kann.

Wir hatten oben in dem grundlegenden ersten Kapitel die reale ästhetische Lust ersten Grades zunächst nur als empirische Thatsache konstatiren können, ohne uns um deren ursächliche Erklärung zu kümmern, welche ja erst durch den ganzen Verlauf der Untersuchung des Schönen ermittelt werden konnte. Jetzt können wir zusammenfassend sagen, dass diese Lust ersten Grades aus dem gefühlsmässigen Innewerden der logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit des implicite im Schein erfassten idealen Gehalts des Schönen entspringt, wobei die Adäquatheit des Scheins an den Gehalt nur Bedingung für die Erfassung des Gehalts, und dadurch indirekt Bedingung für das Zustandekommen der Lust, aber nicht Ursache der Lust ist.*) Das gefühlsmässige Innewerden der logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit des dem Schein immanenten idealen Gehalts erweckt nicht bloss darum Lust, weil damit eine Homogeneïtät und Konformität zwischen der Beschaffenheit des Objekts und der Organisation und geistigen Veranlagung des Subjekts konstatirt wird, sondern weil die konforme Beschaffenheit beider, speciell aber diejenige des allein das Bewusstsein erfüllenden Objekts auf die absolute Idee und durch diese auf den absoluten Geist bezogen wird, von welchem sie zugleich ihren thatsächlichen Ursprung herleitet, weil das Schöne als eine der Offenbarungsweisen des absoluten unbewussten Geistes an das Bewusstsein empfunden wird, als eine scheinhafte Selbstmanifestation des absoluten

*) Wenn ein der Idee inadäquater Schein dargeboten wird, so kann man die Idee nicht aus ihm herauslesen, also auch keine Lust an dem unverstanden Gebliebenen empfinden; wenn aber die auszudrückende Idee zwar als Velleïtät des Künstlers durch den Schein hindurchschimmert, jedoch mit gewissen Bestandtheilen desselben in Widerspruch steht, so erweckt solcher Schein als ein formal hässlicher reale ästhetische Unlust. Dagegen gehört eine ausdrückliche Reflexion auf die Uebereinstimmung der konkreten sinnlichen Erscheinungsform mit dem idealen Gehalt nicht mehr dem Gebiete der ästhetischen Auffassung an, sondern entweder demjenigen der theoretischen Wissenschaft (Aesthetik) oder demjenigen der praktischen Technik der Künstlerwerkstatt.

Geistes, welche darauf berechnet ist, vom Bewusstsein als solche verstanden zu werden.

Diess gilt nicht bloss für die Höhenpunkte des Schönen, welche, wie z. B. die religiösen Kunstwerke, die Immanenz des absoluten Geistes im beschränkten Individuum versinnlichen, oder, wie die höchsten Modifikationen des Schönen, den Weltprocess und seinen tiefsten Sinn symbolisch anticipiren, sondern auch für alle mittleren Stufen des Schönen, wo die in den Schein hineinprojicirten ästhetischen Scheingefühle immer noch ausreichen, um die logisch mikrokosmische Beschaffenheit der dem Schein immanente Partialidee gefühlsmässig zum Bewusstsein zu bringen; ja sogar es gilt auch für die untersten Stufen des Formalschönen, wo die mikrokosmische Bedeutung der Idee gegen ihre mehr oder minder abstrakte (mathematische oder dynamische) Logicität in den Hintergrund tritt. Sobald man erst recht zum ästhetischen Geniessen vorbereitet ist, was nur an dem Schönen höchsten Grades geschehen kann, wird man auch in den einfachsten schönen Gestalten oder Verhältnissen eine Selbstoffenbarung des absoluten Geistes durch die Idee zu fühlen nicht umhin können, nur mit dem Unterschiede, dass es hier ein Kleines und Weniges, dort ein Grosses und Vieles ist, was der absolute Geist im Schönen von sich offenbart, und man zuletzt darauf angewiesen ist, den Löwen an der blossen Kralle zu erkennen.

Nun gewinnt die Thatsache der ästhetischen Illusion ein ganz neues Gesicht; denn dasjenige, worüber das Subjekt sich selbst verloren und worin es sich als ein mit dem Objekt zusammenfallendes wiedergefunden hat, ist ja jetzt als die geflissentliche Selbstoffenbarung des absoluten Geistes konstatirt. Indem das Subjekt sich im Schönen als illusorisches Subjekt-Objekt gefunden hat, hat es vermittelst der im Schönen versinnlichten Idee seine illusorische Wiedervereinigung mit dem absoluten Geiste vollzogen, von dem es selbst, als organisch-psychisches Individuum, eine reale Manifestation ist. Als objektiv-reales Erscheinungsindividuum ist das Subjekt vom absoluten Geiste reell getrennt, weil phänomenal geschieden, und es fühlt sich als individuelles Selbstbewusstsein existentiell geschieden von demselben, obzwar derselbe als unbewusster Wesensgrund ihm immanent bleibt. In der Hingabe an das Schöne aber fühlt das Subjekt diese Geschiedenheit aufgehoben und sich in die Einheit mit dem absoluten Geist durch den ästhetischen Schein der Idee phänomenaliter restituirt, wenngleich diese *restitutio in integrum* bloss eine psychologische Illusion ist, die mit dem Ende des ästhetischen Akts wieder verschwindet.

Alle objektiv realen Erscheinungen treten dem Subjekte als etwas Fremdes, zunächst und zumeist Feindliches gegenüber, und bleiben ihm selbst dann etwas Fremdes, ein Nicht-Ich, das seinem Ich entgegengesetzt ist, wenn sie sich freundlich und fördernd zu seinen Bedürfnissen stellen. Nur der reine Schein des Schönen ist ein Objekt, dem mit dem Wegfall der transcendentalen Beziehung auf eine transcendente Realität auch alle Fremdheit, potentielle Feindseligkeit und reale Entgegensetzung gegen das Subjekt benommen ist, und das dadurch fähig geworden ist, auch das Subjekt seine Entgegen-

setzung gegen das Objekt vergessen zu machen und es vermittelst der ästhetischen Scheingefühle und der realen ästhetischen Lust ganz zu sich herüber und in sich herein zu ziehen. Vor dem Anblick des Schönen erstirbt wie in der Liebe „das Ich, der finstere Despot“, um im Morgenroth der Schönheit als einsgeworden mit dem Objekt, d. h. hier mit der Selbstoffenbarung des absoluten Geistes, wieder aufzuerstehn. Die Ichheit ist aber der Kerker, in den das Subjekt gebannt ist, aus dem sich sein besseres Theil hinaussehnt nach Erlösung; all sein heimlichstes und innerstes Trachten und Sehnen geht nach Wiederaufhebung der objektiv-realen Phänomenalitätsschranke, durch welche es von Gott geschieden ist, nach Wiederherstellung der in der Individuation aufgehobenen vollen Einheit mit Gott, kurz nach der Wiedervereinigung mit Gott, die es in der Sphäre der Realität vergeblich erstrebt. Was dieser tiefsten Sehnsucht Gewährung verheissend entgegenkommt, das entzündet seine Liebe, so vor allem ein Individuum des andern Geschlechts, in welchem das Subjekt als Ich unterzugehen und als höhere mikrokosmischere Kollektivpersönlichkeit (Familie) aufzuerstehen hofft, so auch das Schöne als ein Zeugniss für den göttlichen Offenbarungswillen, der vom liebebedürftigen Herzen als Liebeswillen gedeutet wird.*)

In der That ist ja auch die Erlösungssehnsucht dem absoluten unbewussten Geiste und dem bewussten Individualgeiste gemein, ja sie ist sogar ursprünglich Funktion des ersteren, die nur auf den letzteren übergeht; was aber im absoluten Geiste sich lediglich als makrokosmischer Endzweck der Erlösung des Willens vom Wollen darstellt, das reflektirt sich im endlichen Geiste zwiespältig als Sehnsucht nach Erlösung vom Uebel überhaupt und als Sehnsucht nach Erlösung vom Uebel des individuellen, von Gott geschiedenen Daseins insbesondre, wobei die letztere Seite die dringlichere und dem Individuum näher liegende ist. Während die Sehnsucht nach Erlösung vom Uebel des Daseins überhaupt im mikrokosmischen Inhalt des Schönen, speciell im Komischen, Tragischen und Tragikomischen, also in der Lust ersten Grades, seine Befriedigung findet, gewinnt die Sehnsucht nach Erlösung vom individuellen, von Gott geschiedenen Dasein, ihre Befriedigung in der ästhetischen Illusion, also in der Lust zweiten Grades. Was die Wissenschaft als abstrakt begriffliche Lehre dem Verstande darbietet, was das mystische religiöse Gefühl im Aufschwung der Andacht und in der Versenkung in die Tiefen der eigenen Brust als dunkle unbestimmte Wirklichkeit erringt, das stellt die Hingebung an den Zauber der Schönheit in seliger Klarheit vor die entzückten Sinne, aber auch nur als ästhetische Illusion.

Gäbe es keine wissenschaftliche Bewährung und religiöse Vergewisserung des Glaubens an wesentliche Einheit und der Hoffnung auf einstige volle Wiedervereinigung des Individuums mit Gott, so würde der Werth der ästhetischen Illusion verschwindend klein sein; aber im Hinblick auf diese Nachbargebiete des bewussten Geisteslebens erhält sie den hohen Werth, das im Scheine oder Bilde schauen

*) Vgl. Bd. I S. 146—148.

zu lassen, was die Wissenschaft *in abstracto* denken, und die Religion begrifflos und formlos fühlen lässt. In der Gewissheit, dass das von der ästhetischen Illusion Vorgespiegelte im Grunde doch ein symbolischer Ausdruck theils gegenwärtiger, theils künftiger Wahrheit ist, wird das Illusorische an der Art und Weise ihres Zustandekommens und der Form ihres Bestehens gleichgültig; mit der Klarheit ihres Schauens aber dient sie den beiden Nachbargebieten zur willkommenen Ergänzung und durch ihren Wahrheitsgehalt zum stärkenden Trost für die erlösungssehnsüchtigen Herzen auf ihrer Wanderschaft durch das reale Leben und seine herben Pflichten. Man braucht den praktischen Werth des Schönen als Erholung von ernster Arbeit und als auf den dornigen Weg gestreute Freudenblume nicht zu verkennen, am wenigsten für gewöhnliche Menschenkinder, die es noch niemals bis zur Erfahrung der ästhetischen Illusion gebracht haben; aber man wird darum doch eine Ansicht, welche den Werth des Schönen für den Weltprocess hiermit für erschöpft hält, als eine sehr subalterne Ansicht erklären müssen. Wer jemals die ästhetische Illusion und die mit ihr verknüpfte Lust zweiten Grades gekostet hat, der wird mit mir darin übereinstimmen, dass nur an ihr die volle und tiefste Bedeutung des Schönen für den Weltprocess bemessen werden kann, weil sie alles ästhetische Geniessen, das auf den ersten Grad der Lust beschränkt ist, an Intensität und nachhaltiger Wirkung auf das betroffene Gemüth unendlich überragt.

k. Die teleologische Bedeutung des Schönen im Weltprocess.

Hiermit ist nun auch vorgezeichnet, dass und in welchem Sinne das Schöne für den absoluten Geist Zweck werden kann und muss. Wenn die Erfüllung des makrokosmischen Endzwecks der Maassstab ist, an welchem alle Mittelzwecke ihrem Werthe nach zu bemessen und durch welchen sie ihrer Aufstellung nach bedingt sind, so wird sowohl die ethische Hingebung der Individuen an den teleologischen Process, als auch die theoretische Orientirung über Wesen der Welt und Bedeutung des Weltlaufs, als auch die religiöse Versenkung in die wesenhafte Einheit des Individuums mit dem absoluten Geist, als auch die ästhetische Illusion einer durch die Identität des Subjekts mit der mikrokosmischen Offenbarung des absoluten Geistes vermittelten Wiedervereinigung für den absoluten Geist Zweck sein müssen, weil und in dem Maasse als alles diess Mittel ist für den Endzweck. Speciell die Schönheit wird Mittelzweck für den absoluten Geist sein müssen, sofern sie, die Wahrheit und Religion ergänzend, im Schein oder Bilde das Weltdasein einerseits auf seinen absoluten Grund bezieht und andrerseits auf dessen Relativität und Ueberwindbarkeit anticipirend hindeutet, im sinnlichen Gewande selbst auf das Uebersinnliche als dessen ideale Wahrheit zurückweist und die Sehnsucht nach voller Wiedervereinigung mit dem absoluten Geist und nach Erlösung von der gottgetrennten Ichheit wenigstens vorübergehend durch eine tröstende Illusion von prophetischer Wahrheit, wenn auch nicht stillt, so doch beschwichtigt und durch Erfüllung der Liebessehnsucht Glauben

und Hoffnung stärkt. Kommt diese Wirkung in eminentem Grade auch nur dem höchsten Schönen zu, so kann sie in geringerem Grade doch schon an dem Schönen niederer Stufe haften, je nach der Empfänglichkeit, die das ästhetische Subjekt demselben entgegenbringt; sofern aber das Schöne niederer Stufen in seiner Wirkung auf die reale ästhetische Lust ersten Grades beschränkt ist, wird sein teleologischer Werth für den absoluten Geist danach zu bemessen sein, in welchem Grade es einerseits subjektiv als unentbehrliches ästhetisches Erziehungsmittel zur Empfänglichkeit für das höchste Schöne und andrerseits objektiv als unentbehrliche Vorbereitung und nothwendiger Baustein für dessen Zustandekommen gelten darf.

Ist das höchste Schöne wesentlich erst im Reiche des Kunstschönen anzutreffen, so wird auch für den absoluten Geist das Kunstschöne die teleologische Hauptsache sein müssen, und das Naturschöne ebenso wie das Schöne niederer Stufen in der Kunst nur als Mittel zum Zustandekommen des höchsten Kunstschönen in Betracht kommen. Wo das Naturschöne ästhetische Wirkungen höchster Art hervorbringt, wird man in der Regel annehmen dürfen, dass das wirkende Schöne schon kein reines Naturschönes mehr ist, obwohl es vom Beschauer dafür gehalten wird, sondern bereits ein Produkt aus gegebenem Naturschönen und unbewusster künstlerischer Fortbildung und Steigerung desselben durch die produktive Phantasie des Beschauers, so dass es bereits auf dem Uebergang vom Naturschönen zum Kunstschönen steht und grade das Beste und Höchste nicht mehr der Natur verdankt. Im teleologischen Gesammtprocess der Entwickelung des Schönen wirkt die blosse Naturschönheit zunächst ganz unbewusst als Anreiz auf die Entfaltung des Kunsttriebes, ohne selbst als Schönes sonderlich beachtet zu werden; wenn sie aber von Beschauern mit bereits entwickeltem Kunstsinn ausdrücklich beachtet wird, so wird sie meistens schon wieder nicht mehr als reine Naturschönheit aufgefasst sondern in idealisirter und künstlerisch fortgebildeter Gestalt. In beiden Fällen wirkt also die Naturschönheit, wenn auch in verschiedenem Sinne, als Anregungsmittel auf die Entfaltung von Kunstschönem, und ihre Wichtigkeit in dieser Hinsicht ist so bedeutend, dass man trotz der Existenz von Künsten ohne Naturvorbild billig zweifeln darf, ob ohne diese Anregung durch das Naturschöne die Entwickelung eines Kunstschönen überhaupt möglich gewesen wäre.

Damit ist die teleologische Bedeutung des Schönen überhaupt und mittelbar auch diejenigen des Kunstschönen, welche wir oben aus indirekten äusseren Kennzeichen als *existirend* annehmen mussten, nun auch von innen heraus ihrer *Essenz* nach aufgedeckt, und es wird nunmehr verständlich, nicht bloss *dass*, sondern auch *in welchem Sinne* die Schönheit der subjektiven Erscheinung der Naturdinge für deren Einrichtung durch den absoluten Geist theils als ein mit dem realen Hauptzweck Hand in Hand gehender Nebenzweck, theils als ein über den realen Daseins- und Lebenszweck der Naturdinge und Individuen hinausgehender selbstständiger Zweck in Betracht kommen konnte. Eine überzeugende Kraft werden diese

Ausführungen selbstverständlich nur für denjenigen haben können, der auf dem Boden einer teleologischen Weltanschauung steht, nicht für denjenigen, der die Welt als ein zweckloses Produkt mechanischer Kausalität betrachtet. Unter letzterem Gesichtspunkte ist natürlich die Welt der realen Individuation, so wie sie ist, geworden ohne alle Rücksicht auf Schönheit, und die Schönheit nur eine teleologisch zufällige mechanische Nebenwirkung des Daseins und Soseins der Welt. Vom Standpunkte der teleologischen Weltanschauung hingegen, wo der Endzweck des Weltprocesses nur durch den bewussten Geist zur Erfüllung gelangen kann, ist auch die Entwickelung des bewussten Geisteslebens diejenige Seite des Weltprocesses, auf welche es dem Weltschöpfer allein ankommt, und ist die andre, äussere Seite des Weltprocesses — d. h. das materielle Dasein und die materiellen Veränderungen der Welt — an und für sich werthloses, bedeutungsloses und gleichgültiges Mittel für die inneren Bewusstseinsvorgänge in der Welt. Wenn die ganze untermenschliche Aussenwelt und die Organisation des bewussten Geistes und seiner Hilfsorgane in gegenseitiger harmonischer Uebereinstimmung lediglich darauf angelegt sind, dass das bewusste Geistesleben, welches aus ihnen resultirt, der Erfüllung der Zwecke des absoluten Geistes diene, dann tritt neben den andern Mittelzwecken des bewussten Geisteslebens auch der Schönheitszweck in sein ebenbürtiges Recht, und er hat in der realen Natur nicht etwa hinter selbstständigen Zwecken des materiellen Daseins zurückzustehen, weil solche gar nicht existiren, sondern nur hinter der gesammten Zweckmässigkeit der realen Natur als Mittel für die Totalität der geistigen Zwecke und der durch diese bedingten Gesetzmässigkeit. Wer aber zwischen mechanischer und teleologischer Weltanschauung noch schwankt, der dürfte eine Bewährung der letzteren darin erkennen, dass sie allein dem von jedem feineren und tieferen Gefühl zugestandenen unermesslich hohen Werth des Schönen erklärend gerecht zu werden vermag, wogegen die mechanische Weltanschauung mit ihrer rein anthropologischen, von jedem metaphysischen Hintergrunde abgelösten Aesthetik den tiefsten Kern des Problems des Schönen als einen für sie unerreichbaren ignoriren und sich damit begnügen muss, an seiner Schale herum zu nagen.

Zweites Buch.

Das Dasein des Schönen.

VII. Das Naturschöne und geschichtlich Schöne.

1. Die Eintheilung des daseienden Schönen.

a. Die drei möglichen Eintheilungsarten.

Im ersten Buche haben wir hauptsächlich die Besonderungen des Schönen seinem Begriffe nach betrachtet, um dadurch den ganzen Umfang des Begriffs des Schönen zu erschöpfen. Jetzt bleibt die Aufgabe übrig, zu untersuchen, wie die im ersten Buche aufgezeigten Besonderungen des Begriffs des Schönen überall da sich trennen und verbinden, wo ein Schönes als daseiend gegeben ist; es ist mit andern Worten jetzt ebenso die Sphäre des Daseins des Schönen erschöpfend zu umspannen wie vorher die Sphäre des Begriffs des Schönen. Hierzu ist vor allen Dingen erforderlich, dass eine Eintheilung für das daseiende Schöne aufgesucht wird, und alsdann, dass in jedem Gliede dieser Eintheilung untersucht wird, welche Besonderungen des Begriffs des Schönen und in welcher Verbindung und in welchem gegenseitigen Gewichtsverhältniss darin vorkommen.

Das daseiende Schöne lässt sich eintheilen erstens nach seiner blossen und ausschliesslichen Subjektivität, oder gleichzeitigen Objektivität und Subjektivität, zweitens nach der Beziehung des Scheins zur Realität des Daseins und Lebens, und drittens nach seiner Entstehung. Die erste Art der Eintheilung ergiebt zunächst den Unterschied des bloss subjektiven Phantasieschönen, dem jedes objektiv-reale Substrat des Daseins fehlt, und des von einer objektiven Realität getragenen Schönen. Die zweite Art der Eintheilung ergiebt den Unterschied des unfreien Schönen, das an einer mit seinem Schein übereinstimmenden Realität haftet, und des freien Schönen, das an einer seinem Schein heterogenen und gleichgültigen Realität haftet. Die dritte Art der Eintheilung, nach der Entstehung, ergiebt zunächst den Unterschied eines völlig unbewusst producirten Schönen und eines unter Assistenz eines Bewusstseins producirten Schönen; das zweite Glied dieser Eintheilung zerfällt dann wieder in ein solches Schöne, bei dessen Produktion zwar das Bewusstsein des Producenten betheiligt, aber ohne bewusste ästhetische Absicht betheiligt war, und in ein solches Schöne, bei welchem das Bewusstsein des Producenten mit bewusster ästhetischer Absicht mitwirkte. Das völlig

unbewusst producirte Schöne wird Naturschönes genannt, das unter Assistenz eines Bewusstseins mit bewusster ästhetischer Absicht producirte Schöne wird Kunstschönes genannt, während das zwar unter Assistenz eines Bewusstseins aber ohne bewusste ästhetische Absicht producirte Schöne das geschichtlich Schöne und kulturgeschichtlich Schöne umspannt.

Die drei Eintheilungsprincipien kreuzen sich mannichfach, und selbst da, wo sie sich zu decken scheinen, findet doch keine analoge Korrespondenz der Glieder statt. Das bloss subjektive Phantasieschöne der ersten Eintheilung scheint zunächst ganz auf die Seite des freien Schönen der zweiten Eintheilung zu fallen, während das objektive Schöne der ersten Eintheilung sowohl freies als unfreies Schöne im Sinne der zweiten Eintheilung sein kann. Aber genauer betrachtet erstreckt sich die zweite Eintheilung auch in das Phantasieschöne hinein; denn es kommt ja für die Unfreiheit oder Freiheit des Schönen nicht sowohl darauf an, ob dasselbe wirklich mit der Realitiät verwachsen ist, als vielmehr darauf, ob es dem auffassenden Bewusstsein so vorkommt, d. h. ob der Schein vom Percipirenden auf eine vorausgesetzte transcendente Realität bezogen wird oder nicht. So ist also eine schöne Hallucination ein unfreies Schöne, weil und insofern sie für eine objektive Realität gehalten, d. h. ihr subjektiver Schein auf eine als korrespondirend vorausgesetzte transcendente Realität bezogen wird; so ist ferner die mythische Phantasievorstellung eines Volkes von einem Sonnengott, der in goldig strahlender Rüstung am Himmel auf einem Wagen dahinfährt, ein unfreies Schöne, weil und solange sie auf dem zweifellosen Glauben an eine dieser Phantasievorstellung korrespondirende Realität beruht. Die Hallucination bleibt auch für denjenigen, der ihren hallucinatorischen Charakter mit seinem abstrakten Denken durchschaut, ein unfreies Schöne, weil seine unmittelbare sinnliche Anschauung von dem als trügerisch durchschauten Schein der objektiven Realität der Vision doch nicht loskommt; die mythische Phantasievorstellung von dem einherfahrenden Sonnengott hingegen wird zum freien Schönen, sowie der Glaube an die realistische Wahrheit dieser Vorstellung schwindet, weil der sinnliche Zwang zur Aufrechterhaltung der Täuschung hier fehlt.

Das Phantasieschöne der ersten Eintheilung scheint ferner auf den ersten Blick ganz auf die Seite des unter Assistenz eines Bewusstseins producirten Schönen, also in der dritten Eintheilung auf die Seite des geschichtlich Schönen und Kunstschönen zu fallen, während das objektiv Schöne der ersten Eintheilung sowohl im Naturschönen, wie auch im geschichtlich Schönen und Kunstschönen zu finden ist. Genauer betrachtet stellt sich aber heraus, dass auch das Phantasieschöne zum Naturschönen seinen Beitrag liefert, insofern die Geistesfunktion der Phantasie auch in solchen Zuständen mit besonderer Lebhaftigkeit thätig sein kann, wo dem Geiste die vernünftige Selbstbeherrschung, die zielstrebige Leitung seines Vorstellungsablaufs, kurz die geistige Besonnenheit fehlt und er ganz der Herrschaft des in ihm waltenden Naturlebens unterworfen ist. Was so im Schlaf, Rausch, Delirium oder Irrsinn von der Phantasie producirt wird, ermangelt

sowohl der ästhetischen Absicht wie der ästhetischen Freiheit und eigentlichen Geistigkeit, ist vielmehr durch eine Art Fortsetzung der Naturproduktivität im sinnlichen Vorstellungsleben entstanden zu denken und verhält sich in seinem Gebundensein an den unbewussten natürlichen Lebensprocess und durch die geglaubte transcendentale Realität des Scheins ganz wie ein Naturschönes, dessen objektiv-reale Ursache nur nicht ausserhalb sondern innerhalb des Organismus des Producirenden liegt.

b. Die Ausscheidung des rein subjektiven Phantasieschönen.

Die erste Eintheilungsart scheint demnach den Bedürfnissen der Aesthetik am wenigsten zu entsprechen, weil das Phantasieschöne keine Selbstständigkeit hat und andern Gebieten des Schönen nicht als ebenbürtiges und gleichberechtigtes Glied einer Eintheilung entgegengestellt werden kann. Das Phantasieschöne ist entweder ein bloss reproduktives oder ein produktives. Im ersteren Falle geschieht die Reproduktion entweder vermittelst des eigenen Gedächtnisses und bezieht sich dann als Erinnerungsschönes auf früher wahrgenommenes Natur- oder Kunstschönes, oder sie erfolgt nach Anleitung von gehörten oder gelesenen Worten und ist dann entweder ein geschichtlich Schönes oder ein Poesieschönes. Im letzteren Falle, wenn die Phantasie produktiv ist, d. h. unter Benutzung des verfügbaren Gedächtnissmaterials doch über die vorhandenen Erinnerungen kombinatorisch und frei gestaltend hinausgeht, besteht bei dieser Produktion entweder eine bewusste ästhetische Absicht oder nicht. Besteht eine solche nicht, so bleibt die Produktion ein rein subjektives Naturspiel wie etwa im Traume, oder ein geschichtliches Spiel der Volksphantasie wie in der Mythologie, und wäre das Ergebniss am ehesten als „subjektiv Naturschönes“ und „subjektiv geschichtlich Schönes“ zu bezeichnen; besteht dagegen eine bewusste ästhetische Absicht bei dieser Phantasieproduktion, so ist diess bereits eine künstlerische Absicht und von dem Trieb nach äusserlicher Objektivation des innerlich Producirten unabtrennbar, wenn auch der Trieb unter Umständen zu schwach sein kann, um die Trägheit oder die sonstigen äusseren Hemmnisse zu überwinden. Insoweit das Phantasieschöne ein früher wahrgenommenes Natur- oder Kunstschönes bloss durch Erinnerung subjektiv wiederholt, bedarf es keiner besonderen ästhetischen Betrachtung mehr, sondern ist durch die Betrachtung des von ihm reproducirten Natur- und Kunstschönen ohne weiteres mit erledigt; insofern das Phantasieschöne mit ästhetischer Absicht producirt ist, muss es als „Phantasiekunstwerk“ oder „inneres Kunstwerk“ oder „unvollständiges, in der ersten Hälfte der künstlerischen Produktion stecken gebliebenes Kunstwerk“ oder als „subjektiv anticipirtes Kunstwerk“ bezeichnet werden. Als letzteres ist es allen Gesetzen des Kunstschönen unterworfen und muss durch die Aesthetik bei der Erörterung der Entstehung des Kunstwerks nothwendig mit zur Sprache gebracht werden, aber auch so erledigt werden, dass nichts weiter darüber zu sagen bleibt.

Das produktive Phantasieschöne ohne bewusste ästhetische Absicht oder das rein subjektive Naturschöne und geschichtlich Schöne bliebe demnach allein zur Besprechung unter dem Phantasieschönen übrig; indessen wird die Aesthetik ohne Zweifel besser daran thun, das Schöne der mythologischen Glaubenswelten unter dem geschichtlich Schönen und im Zusammenhang mit diesem (insbesondre mit den religiösen und sittlichen Idealen) zu behandeln, das subjektiv Naturschöne des Traumes, der Fieberphantasieen, der Opium- und Haschischnarkose u. s. w. aber der Psychologie zu überlassen, da alle darüber aus ästhetischem Gesichtspunkt zu machenden Bemerkungen doch nur Wiederholungen oder Vorwegnahmen aus der Lehre vom Naturschönen und Kunstschönen sein können. Nur insoweit diese Zustände durch ihre Abweichung von demjenigen des wachen Bewusstseins Aufschlüsse über die Art und Weise der Offenbarung des Unbewussten im Bewusstsein zu geben geeignet sind, haben sie für die Aesthetik ein Interesse; diesem Interesse ist aber in der Lehre von der Entstehung des Kunstschönen ausreichend Rechnung zu tragen, ohne dass deshalb ein besondrer Abschnitt „das Phantasieschöne“ neben das objektiv Schöne zu stellen wäre.

Es bleibt hiernach von der ersten Eintheilung nur das zweite Glied, das objektiv Schöne bestehen, innerhalb dessen dem Phantasieschönen als einem auf die frühere Objektivität zurückweisenden oder auf die künftige Objektivität hinausweisenden unvollständigen Schönen das ihm zukommende Maass von Beachtung gesichert bleibt. Keinenfalls aber darf das subjektive Phantasieschöne mit den Unterabtheilungen des objektiv Schönen koordinirt werden, was ein logischer Fehler wäre, auch abgesehen davon, dass es unpraktisch ist, dem Phantasieschönen einen besonderen Raum in der Aesthetik anzuweisen. Sind nun gar die Unterabtheilungen des objektiv Schönen nach Maassgabe der beiden andern Eintheilungsprincipien gebildet, so würde die Nebeneinanderstellung des Phantasieschönen mit den Gliedern jener andern eine unstatthafte Vermengung der verschiedenen Eintheilungsprincipien und eine Durcheinanderwürfelung der aus denselben resultirenden Glieder darstellen (so z. B. bei Vischer).

c. Die Entscheidung zwischen der zweiten und dritten Eintheilungsart.

Die Frage nach der Eintheilungsart des daseienden Schönen ist nunmehr so weit vereinfacht, dass wir nur noch die Wahl zwischen der zweiten und dritten haben, und bei dem Vergleich dieser beiden ergeben sich merklich einfachere Beziehungen. Das unfreie Schöne der zweiten Eintheilungsart umspannt das Naturschöne, geschichtlich Schöne und einen Theil des Kunstschönen in der dritten Eintheilungsart, und nur der Rest des Kunstschönen deckt sich mit dem freien Schönen. Die phantasiemässige Erinnerung oder Vorwegnahme des objektiv Schönen fällt dabei unter die gleichen Gesichtspunkte mit demjenigen, was sie wiederholt oder anticipirt. Eine doppelte Kreuzung der Eintheilungsarten findet hier nicht mehr statt, sondern jede der beiden ist geeignet, in dem einen Gliede der andern Eintheilungsart

Unterabtheilungen hervorzubringen. Stellen wir die Eintheilung in unfreies und freies Schönes als Haupteintheilung voran, so zerfällt das unfreie Schöne in Naturschönes, geschichtlich Schönes und unfreies Kunstschönes, während das freie Schöne sich näher als freies Kunstschönes bestimmt. Stellen wir hingegen die Eintheilung in Naturschönes, geschichtlich Schönes und Kunstschönes voran, so zerfällt das Kunstschöne in unfreies und freies Kunstschönes, während das Naturschöne und geschichtlich Schöne sich näher als unfreies Schönes bestimmt.

Für die erstere Art der Gliederung könnte der Umstand sprechen, dass einerseits das geschichtlich Schöne und unfreie Kunstschöne mit flüssiger Grenze in einander übergehen und andrerseits das unfreie Kunstschöne grossentheils wie eine unwillkürliche Fortsetzung der Naturproduktivität durch das Medium der Menschheit erscheint; ausserdem scheint es der Forderung begrifflicher Strenge und Präcision besser zu entsprechen, wenn der Eintheilungsmaassstab von den Eigenthümlichkeiten der Sache selbst, als wenn er von der Art ihrer Entstehung hergenommen wird. Für die letztere Art der Gliederung spricht hinwiederum, dass die unfreien und freien Künste in der engsten Wechselwirkung stehen und sich allzu entschieden als Zweige eines Baumes darstellen. Aus höherem Gesichtspunkt erscheint ja die freie Kunst ebensogut wie die unfreie einerseits als eine Fortsetzung der Naturproduktivität auf höherer Potenz und andrerseits als eine durch das geschichtlich Schöne bedingte und selbst wieder auf dasselbe zurückwirkende, so dass die Wurzelgemeinschaft und Wechselwirkung mit dem Naturschönen und geschichtlich Schönen für beide Unterabtheilungen des Kunstschönen gilt; sie drängt sich nur bei den niederen Stufen des unfreien Kunstschönen dem Beschauer lebhafter auf (z. B. bei Volkstrachten, Geräthen u. dgl.), während sie auf den höheren Stufen des unfreien Kunstschönen (z. B. Architektur und dekorativen Künste) für die oberflächliche Betrachtung schon ebenso zurückzutreten scheint wie bei dem freien Kunstschönen.

Bei dem Naturschönen und dem geschichtlich Schönen zweifelt wohl Niemand daran, dass es ein unfreies Schöne ist, auch liegt keine Gefahr vor, dass diese Thatsache auch nur für einen Augenblick in Vergessenheit gerathen könnte, und bedarf es, um dieser Gefahr vorzubeugen, wohl schwerlich einer besonderen Zusammenfassung beider mit dem unfreien Kunstschönen unter der Gesammtbezeichnung des unfreien Schönen. Wohl aber bedarf es innerhalb des Kunstschönen einer scharfen Sonderung zwischen dem unfreien und freien Kunstschönen; dieser Forderung scheint indess in gleichem Maasse genügt, wenn beide als Unterabtheilungen des Kunstschönen aufgestellt werden, als wenn das unfreie Kunstschöne mit dem Naturschönen und geschichtlich Schönen unter der Ueberschrift „Das unfreie Schöne“ vereinigt wird. Vielmehr würde eine solche Zerreissung des Kunstschönen etwas Befremdliches haben, da man sich gewöhnt hat, das Kunstschöne als ein Ganzes anzusehn, das dem Naturschönen gegenübersteht, und durch das Bindeglied des geschichtlich Schönen mit demselben verknüpft ist. In der Regel wird sogar das geschichtlich Schöne unter

das Naturschöne im weiteren Sinne befasst, insofern es mit dem Naturschönen im engeren Sinne das Merkmal gemein hat, ohne bewusste ästhetische Absicht producirt zu sein; dann weist das geschichtlich Schöne innerhalb des Naturschönen ebenso auf das Kunstschöne hinüber, wie das unfreie Kunstschöne innerhalb des Kunstschönen auf das Naturschöne im weiteren Sinne zurückweist. Diese Zusammenstellung wäre noch empfehlenswerther, wenn es gelänge, ein Wort zu finden, welches geeignet wäre, sowohl das Naturschöne als das geschichtlich Schöne unter sich zu befassen; denn vieles geschichtlich Schöne (z. B. die mythologischen Glaubenswelten, die ethischen Ideale, sowohl des individuellen Gemüthslebens als auch der socialethischen Institutionen, und die künstlerische Lebensgestaltung) steht doch der Natur so gegensätzlich gegenüber, dass es schlechthin unthunlich scheint, den Begriff des Naturschönen so zu erweitern, dass er alles diess mit umspannt. Es bleibt deshalb vorläufig nichts übrig, als das Naturschöne und das geschichtlich Schöne immer neben einander zu nennen.

Hat man sich diese Verhältnisse einmal klar gemacht, so erscheint die Entscheidung zu Gunsten der einen oder der andern Art der Eintheilung als unwesentlich, wenn man auch der letzteren Eintheilungsart den Vorzug des engeren Anschlusses an das Hergebrachte, der geringeren Befremdlichkeit, der ungezwungeneren Natürlichkeit und praktischeren Handlichkeit zuerkennen muss. Die „Kunstlehre" ist ohne Zweifel der praktisch wichtigste Theil der Aesthetik; auf ihn richtet sich das Hauptinteresse aller derer, welche bei der Aesthetik Belehrung suchen, und es ist deshalb aus praktischen Rücksichten nicht rathsam, die Kunstlehre zu Gunsten einer anderen Eintheilung zu zerreissen. Es kommt hinzu, dass die Lehre von der Entstehung des Kunstwerks ihre Stelle erhalten muss, die sich von selbst ergiebt, wenn man die Kunstlehre als ein Ganzes beisammen lässt, die aber fraglich wird, wenn man das unfreie Kunstschöne unter dem unfreien Schönen und das freie Kunstschöne unter dem freien Schönen abhandelt. Stellt man die Erörterung der Entstehung des Kunstwerks vor das unfreie Schöne, so muss die Entstehung des freien Kunstschönen dort, wo sie nicht hingehört, gleich mit erledigt werden; stellt man diese Erörterung aber erst vor das freie Kunstschöne, so fehlt dieselbe beim unfreien Kunstschönen, das doch nach denselben oder wenig modificirten psychologischen Gesetzen zu Stande kommt. Aus allen diesen Gründen bevorzuge ich die dritte Eintheilungsart, wie viel Verlockendes die zweite in Hinsicht ihrer begrifflichen Strenge auch haben mag.

---

2. Das Naturschöne.

a. Die Stellung des Naturschönen in der Aesthetik.

Es ist von vielen Seiten bestritten worden, dass es ein Naturschönes im objektiven Sinne des Worts gebe, oder dass dasjenige, was es derartiges geben möchte, einen solchen Werth habe, um neben dem Kunstschönen einen Platz in der Aesthetik zu verdienen. So

hat z. B. Vischer in seiner Selbstkritik das Naturschöne ganz in Phantasieschönes aufgelöst (vgl. Bd. I dieses Werkes S. 217—218), wie es in der That der subjektive Idealismus folgerichtig thun muss. So haben ferner Schelling und Solger das Naturschöne aus der Aesthetik hinausgewiesen, weil nach ihrer abstrakt-idealistischen Ansicht nur das ideale Universum im Absoluten und dessen vollkommene Nachbildung im Kunstschönen, nicht aber dessen unvollkommener und getrübter Widerschein in der Natur schön zu nennen sei (Bd. I, S. 29—30, 40—68). So haben Solger, Trahndorff und Deutinger die Schönheit des einzelnen Naturobjekts geleugnet und nur eine Schönheit der gesammten Natur in ihrer einheitlichen Totalität zugegeben, die für uns Menschen natürlich keine ist (I 68, 155, 183). So beschränken Hegel und Trahndorff das Naturschöne auf die untermenschliche Natur und verkennen das Naturschöne im Menschen (I 155), das erst von Vischer wieder zu seinem Rechte gebracht ist, und Schleiermacher und Deutinger beschränken die Aesthetik ausdrücklich auf die Kunstlehre, schliessen alles nicht von Menschen Hervorgebrachte von ihrem Gebiet aus, und neigen dazu, das Gebiet des Schönen erst beim Menschen als Objekt beginnen zu lassen (I 158, 183). Selbst Kirchmann lässt sich durch seine Definition, dass das Schöne das idealisirte Bild des seelenvollen Realen sei, dazu verleiten, erst die von der Phantasie idealisirte subjektive Erscheinung eines Naturdinges als schön gelten zu lassen, also die Schönheit der Naturwahrnehmung ohne diese hinzukommende Idealisirung zu leugnen (I 255)*).

Alle diese Ansichten beruhen nicht auf unbefangener Beobachtung und richtiger Induktion, sondern sind Ausflüsse der Deduktion aus falschen Voraussetzungen und unbegründeten Vorurtheilen. Dass das Naturschöne an ästhetischem Werth hinter dem Kunstschönen zurücksteht, ist schon von Schiller richtig erkannt und begründet (I 26); Schopenhauer, Hegel und Schleiermacher haben sich diese Begründung der Unvollkommenheit des Naturschönen durch das Zurücktreten des Schönheitszwecks hinter die realen Zwecke des Daseins und Lebens und durch die Widerstände der realen Kräfte beim Gestaltungsprocess der Idee angeeignet (I 46, 120—121, 163—164), und Oersted, Rosenkranz und Zeising haben dieselbe näher auszuführen, zu erläutern und gegen Einwände sicherzustellen versucht (I 209—211, 367—368, 369—370, 221—222). Schiller hat auch bereits dafür den richtigen Grund angegeben, warum das Kunstschöne von den Unvollkommenheiten, die dem Naturschönen anhaften, frei ist (I 26), aber dieser Theil seiner Bemerkung über das Verhältniss des Naturschönen und Kunstschönen hat bei den Nachfolgern keine Beachtung gefunden, weil der Begriff des ästhetischen Scheins, auf welchen die Begründung sich stützt, von denselben entweder ganz verkannt oder doch nicht in seiner vollen Bedeutung gewürdigt wurde. Der Mangel an Verständniss für den freien ästhetischen Schein ist es auch, der Weisse dazu verleitet, im Gegensatz gegen die übrigen Aesthetiker das Naturschöne eben wegen

*) Vgl. Kirchmann's Aesthetik Bd. I S. 228—290, II 72—74.

seiner Unfreiheit und Gebundenheit an das reale Leben, d. h. wegen seiner Lebendigkeit, über das Kunstschöne zu stellen (I 91—92), woran ihm übrigens, wie man aus der veränderten Anordnung seiner späteren Vorlesungen schliessen darf, nachträglich doch wohl Zweifel aufgestiegen sein müssen (I 102). Dass nicht die Naturwirklichkeit, sondern nur deren sinnliches Wahrnehmungsbild oder subjektive Erscheinung im menschlichen Bewusstsein schön genannt werden kann, dass also nur im bewussten Geiste das Naturschöne zu finden ist, von diesem aber nach Anleitung der Natur gebildet und nicht etwa bloss in die Natur hineingeschaut wird, ist zuerst von Zeising klar auseinandergesetzt (I 225—226) und am besten von Carriere aufrecht erhalten worden.

Soll es ein Naturschönes geben, so muss es, wie alles Schöne, ästhetischer Schein sein, also der Welt der subjektiven Erscheinung im Bewusstsein angehören, nicht aber der Welt der objektiv-realen Erscheinung jenseits des Bewusstseins (oder der Welt der Individuation oder der Welt der Dinge an sich); ja sogar es muss die subjektive Erscheinung der Naturobjekte, um ästhetischer Schein zu werden, erst losgerissen werden von der transcendentalen Beziehung auf die objektive Naturrealität, durch welche sie im Bewusstsein hervorgerufen wird (vgl. oben Kap. I a und c, S. 1—6, 12—18). Soll es aber ein Naturschönes geben, so muss doch die Schönheit der subjektiven Erscheinung des Naturobjekts völlig receptiv, d. h. ohne alle Zuthat der produktiven Phantasie, gegeben sein; denn wenn die Schönheit erst durch letztere, etwa durch eine idealisirende Thätigkeit derselben, hinzugebracht würde, so wäre sie eben nicht eine Naturschönheit zu nennen, sondern eine Phantasieschönheit. Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass Naturschönheit und Phantasieschönheit sich vereinigen; dann ist aber das Produkt beider (wie z. B. das vom Beschauer idealisirte Naturschöne oder das mit leihend hineingetragenem idealen Gehalt höherer Stufe erfüllte Naturschöne) nicht mehr ein reines Naturschönes, sondern eine Kombination von Naturschönem und Kunstschönem. Es kann ferner zugegeben werden, dass es dem künstlerischen Sinne gemäss ist, das Naturschöne sofort idealisirend und mit leihender Hineintragung höheren idealen Gehalts anzuschauen, dass dem dieses künstlerischen Sinnes Ermangelnden gar leicht auch die reine Naturschönheit der subjektiven Erscheinungen entgeht, und dass man deshalb in der Praxis es fast überall schon mit einem kombinirten Natur- und Kunstschönen zu thun hat, auch da, wo bloss das Naturschöne genannt wird. Diese Vermengung darf aber die Aesthetik nicht hindern, die Mischung in ihre Bestandtheile wieder aufzulösen und jeden gesondert zu betrachten.

Das reine Naturschöne ist kein Phantasieschein, sondern blosser Wahrnehmungsschein, und steht in dieser Hinsicht mit den Künsten der Wahrnehmung (bildende Kunst, Tonkunst und Mimik) auf einer Linie und in Gegensatz zur Kunst der reproduktiven Phantasie (Poesie). Die unbewusste Seelenthätigkeit producirt zwar auch im Wahrnehmungsprocess eine subjektive Erscheinung, wie beim schöpferischen Gestaltungsprocess der produktiven Phantasie, und

sie reproducirt in gewisser Weise ein subjektives Analogon des die Sinne afficirenden Dinges an sich wie bei der Reproduktion des poetischen Phantasiescheins; aber diese formellen Aehnlichkeiten des Wahrnehmungsprocesses mit der Thätigkeit der produktiven und reproduktiven Phantasie werden doch überwogen durch den inhaltlichen Gegensatz, in welchem die receptive Erregung der Wahrnehmungscentren durch entsprechende Sinneseindrücke zu ihrer produktiven und reproduktiven Erregung von innen durch Ideenassociation oder durch den Sinn der gehörten Worte steht. Während die Wahrnehmungskünste ohnehin schon bloss die beiden oberen Sinne afficiren, erregt die Naturwahrnehmung alle Sinne; das Natur schöne aber beschränkt sich auf denjenigen Theil dieser Wahrnehmungen, welche von der Realität der afficirenden Ursache ablösbar sind, also wiederum auf Gesichts- und Gehörswahrnehmungen, wobei die Empfindungen des Tastsinns und Muskelgefühls ergänzend oder stellvertretend zur Anregung des reinen Formensinns und reinen Zeitsinns mitwirken können. Da der Rhythmus der reinen Zeitfolge im Naturschönen wie im Kunstschönen immer nur ein untergeordnetes Element ohne selbstständige Bedeutung ist, und da die abstrakte Auffassung des reinen Formenscheins theils wegen der Grösse und Bewegtheit der Naturobjekte, theils wegen ihrer realistischen Färbung hier viel schwerer ist als bei plastischen Kunstwerken (vgl. oben S. 16—17), so verschwindet auch die auxiliäre Bedeutung des Tastsinns und Muskelgefühls dem Naturschönen gegenüber noch mehr als beim Kunstschönen. Sieht man von Blinden ab, welche durch den Tastsinn sich des reinen Formenscheins der Naturobjekte so weit als möglich zu bemächtigen versuchen, weil ihnen der Augenschein der Natur versagt ist, so kann man sagen, dass im Naturschönen auch der reine Formenschein eine verschwindend kleine Rolle spielt und nur Augenschein und Ohrenschein übrig bleibt. Eine einigermaassen selbstständige Rolle kann der Ohrenschein im Naturschönen wiederum nur bei Blinden spielen, die im Rauschen des Waldes, im Brausen des Sturmes, im Rieseln der Quelle, im Wohllaut der Vogelstimmen und im Stimmklang eines schönen menschlichen Sprachorgans Ersatz für den Augenschein und Ergänzung zu den dürftigen Tastwahrnehmungen suchen. Der Wohlklang des Wortgefüges in der menschlichen Sprache gehört ebenso wie die dadurch ausgesprochenen Handlungen und Motivationsprocesse schon nicht mehr zum Naturschönen im engeren Sinne des Worts, sondern zum geschichtlich Schönen, der Wohlklang der Aeolsharfe und des Jodlers auf der Alp nicht mehr zum Naturschönen sondern zum primitiven Kunstschönen. Das Naturschöne ist also weit überwiegend Augenschein, theils ruhender, theils bewegter, und darum steht es den Künsten des ruhenden und bewegten Augenscheins am nächsten, d. h. von den unfreien Künsten dem Kunstgewerbe und der schönen Gartenkunst, von den freien der Malerei und Mimik.

Das Naturschöne entsteht aus der receptiven Wahrnehmung eines „Naturwerks“ wie das malerische und mimische Kunstschöne aus der receptiven Wahrnehmung eines malerischen oder mimischen Kunstwerks; bei dem Naturschönen ist nur dem Auffassenden die Ablösung

des Scheins von der transcendentalen Beziehung auf die ihm zu Grunde liegende Realität schwerer, weil er weiss, dass das Ding das ist, was es scheint, während er bei dem malerischen und mimischen Kunstwerk weiss, dass das Ding nicht das ist, was es scheint, sondern eine seinen künstlerischen Schein heterogene und inadäquate Realität als Substrat des Scheins darbietet (vgl. Kap. I, 1 c, S. 14—16). Mit den schönen Geräthen und Bauwerken hat das Naturschöne die Zweckmässigkeit und mathematisch-dynamische Gefälligkeit der Konstruktion, mit dem mimischen Kunstschönen die Zweckmässigkeit und mathematisch-dynamische Gefälligkeit der Bewegung gemein. Beim Naturschönen und den unfreien Kunstwerken hat der Beschauer von der Realität zu abstrahiren, welche sie sind und ausserästhetisch vorstellen; bei den mimischen Kunstwerken, welche gleich dem organischen Naturschönen lebendige Individuen zu Trägern des ästhetischen Scheins haben, nur von der Heterogenität dessen, was diese Träger sind, und dessen, was sie ästhetisch vorstellen. Ausserdem ist das Naturding ohne bewusste ästhetische Absicht und ohne Assistenz eines ästhetischen Bewusstseins zu dem geworden, was es ist, das Kunstwerk aber nur infolge einer bewussten ästhetischen Absicht und unter Assistenz eines ästhetischen Bewusstseins (vgl. Kap. VI 5 f, S. 476 bis 478). Die Mitwirkung der idealisirenden Phantasie im Beschauer steht beim Naturschönen ebenso frei wie beim Kunstschönen; sie bildet, wenn sie eintritt, das Naturschöne nach der Richtung des Kunstschönen hin fort, ebenso wie sie das Kunstschöne umbildet, wenn sie dem Kunstwerk eine dem Sinne des Künstlers fremde Zuthat unvermerkt unterstellt und beigesellt. Ferner ist das Naturschöne ebenso wie das Kunstschöne aus dem absoluten Geiste vermittelst der unbewussten Idee entsprungen (vgl. Kap. VI 5 e, S. 474 bis 476) und ebenso wie dieses für den ästhetischen Eindruck in einem es wahrnehmenden Bewusstsein teleologisch eingerichtet (Kap. VI, 5 h—k, S. 482—491), und in Folge dessen ist es ebenso wie das Kunstschöne bestimmt durch eine unbewusste Logicität seines idealen Gehalts und besitzt mikrokosmischen Charakter (Kap. VI, 5 b, c, S. 466—471). Es ist nach alledem ein wahrhaft Schönes, nämlich in den gemeinsamen Merkmalen der Schönheit und der Entstehungsweise mit dem Kunstschönen übereinstimmend, dabei aber durch seine rein unbewusste Entstehungsweise und einige andre Merkmale vom Kunstschönen hinlänglich unterschieden, um neben demselben als eine besondere Art des daseienden Schönen anerkannt werden zu müssen.

b. Das Werthverhältniss des Naturschönen und Kunstschönen.

Wenn wir nun das Naturschöne mit dem Kunstschönen in Betreff seines ästhetischen Werthes vergleichen, so zeigt sich, dass es entschieden unvollkommener ist als dieses. Während die Kunst nach den höheren Konkretionsstufen und Modifikationen des Schönen zu streben durch nichts verhindert ist, bleibt die Natur in den meisten ihrer Gebilde auf niederen Konkretionsstufen des Schönen stehen und nur selten und ausnahmsweise erhebt sie sich vom einfach Schönen

zu den höheren Modifikationen; erst die Einheit von Naturschönem und geschichtlich Schönem kommt in Bezug auf das umspannte Gebiet der Besonderungen des Schönen der Kunst annähernd gleich, kann aber in Folge der Vorherrschaft der realen Daseinszwecke immer noch nicht gleich dem Kunstschönen die ästhetisch höheren Besonderungen in der Häufigkeit ihres Vorkommens bevorzugt zeigen. Ein zweiter rein subjektiver Nachtheil der Bequemlichkeit liegt ferner darin, dass der Eintritt in das ästhetische Verhalten zum Objekt dem Beschauer vom Naturschönen schwerer gemacht wird als vom freien Kunstschönen, weil die Abstraktion von der Realität, welche den Schein trägt, beim Naturschönen schwerer ist und weil doch ohne diese Abstraktion zum ästhetischen Schein gar nicht vorzudringen ist; diesen Nachtheil, der rein aus der ästhetischen Unfreiheit entspringt, theilt aber das Naturschöne mit dem unfreien Kunstschönen, und kann derselbe ihm deshalb nicht als einem specifisch Naturschönen auf Rechnung gesetzt werden.

Drittens ist das Naturschöne in noch höherem Grade als das Kunstschöne der Vergänglichkeit unterworfen. Vergänglich ist ja jedes Kunstschöne auch, ob es nun eine Dauer von 50 oder 500 oder 5000 Jahren haben mag; eine gewisse, den Moment überragende Dauer hat auf der andern Seite auch das Naturschöne, nicht nur das Blüthenalter des Individuallebens, sondern auch eine schöne Miene und Geberde, die sich (ebensogut wie das mimische Kunstwerk) bei ähnlichem Anlass wiederholen kann. Das naturschöne Individuum hat ausserdem den Vorzug, den zeitlichen Polymorphismus der Lebensalter als ebensoviel verschiedene Schönheiten der Reihe nach zur Darstellung zu bringen, was nicht durch ein Kunstwerk, sondern nur durch eine entsprechende Zahl von Kunstwerken wiedergegeben werden kann. Wenn nun auch die relative Länge der Dauer keinen principiellen Unterschied begründet, wenn selbst unter Umständen dem flüchtig vorüberrauschenden Schönen eben um seiner raschen Vergänglichkeit willen während seiner Dauer ein um so höherer subjektiver Affektionswerth beigemessen werden kann, so wird man doch im Allgemeinen zugestehen müssen, dass die grössere Dauerhaftigkeit des Kunstschönen demselben einen gewissen, wenn auch nur äusserlichen und accidentiellen Vorzug vor dem Naturschönen gewährt, und dass dieser Vorzug zum Motiv werden kann für die Festhaltung des Naturschönen in einer künstlerischen Nachahmung (Porträtirung schöner Individuen, Festhalten landschaftlicher Beleuchtungseffekte, Fixirung eines verklärten physiognomischen Ausdrucks u. s. w.).

Wichtiger als diese drei mehr äusserlichen Nachtheile ist der vierte, welcher für die relative Unvollkommenheit des Naturschönen der eigentlich entscheidende ist, dass nämlich das Naturschöne dem Ideal ferner steht als das Kunstschöne, weil bei ihm die Ausprägung der Partialidee im ästhetischen Schein inadäquater ist.*) Das Ideal bleibt immer blosses Ideal, d. h. asymptotisches Ziel der Annäherung, und

*) Ueber den Begriff des Ideals vergleiche oben Kap. II 6 c, 7 f und V 4 k, S. 181—185, 201—205 und 423—425, an welchen Stellen das Ideal im Verhältniss zu den niederen und höheren Konkretionsstufen und Modifikationen erörtert ist.

wird vom Kunstschönen ebensowenig erreicht wie vom Naturschönen. Beim Kunstschönen sind es theils subjektive Mängel und Hemmnisse im Künstler, theils objektive Hindernisse und Störungen im Kunstmaterial und in der technischen Ausführung, beim Naturschönen nur objektive Hemmungen und Störungen, durch welche die Ausprägung der Idee zum Ideal verhindert wird. Beim Kunstschönen sind die objektiven Störungen viel geringer als beim Naturschönen, dafür treten aber die subjektiven Störungen hinzu, weil die Produktivität der Idee durch das Medium der bewussten Individualität des Künstlers hindurch muss, und in diesem Medium farbig gebrochen und getrübt wird. Von den Hemmnissen und Störungen des Kunst-Materials, z. B. von Adern im Marmor, oder Sprüngen im Holz, oder Rissen im Firniss, oder Verblassen und Nachdunkeln der Farben, ist jedoch leichter zu abstrahiren, weil sie bloss an der dem ästhetischen Schein heterogenen Realität des Materials haften und, wenn sie nicht durch Alter sich allzusehr vergrössert haben, nicht im Stande sind, den vom Künstler mit seinem Kunstwerk beabsichtigten ästhetischen Schein unkenntlich zu machen. Es kommt deshalb beim Kunstschönen weit mehr auf die Hemmnisse an, die der adäquaten Versinnlichung der Idee aus der Unzulänglichkeit des künstlerischen Vermögens, sowohl des geistigen wie des technischen erwachsen; der Grad der Annäherung an das Ideal ist wesentlich von dem Grade des Talents oder Genies abhängig, welches das Kunstwerk schuf.

Es ist klar, dass bei einem gewissen Grade des künstlerischen Unvermögens das Werk dem Ideal noch ferner bleiben wird als das Naturschöne; der Stümper wird im Wettkampf der Schönheit unfehlbar von der Natur besiegt, und nicht bloss der Dilettant sondern auch der echte Künstler wird Augenblicke der Abspannung haben, wo die unbewusste Inspiration der Idee in ihm nicht kräftig genug ist, um dem Naturschönen obzusiegen. Aber wenn man den Begriff des Künstlers im eigentlichen Sinne nimmt, wo er die zeitweilige Aktualität des künstlerischen Vermögens einschliesst, und von zufälligen Beschädigungen und Zerstörungen im Laufe der Zeit absieht, dann muss das Kunstwerk immer dem Naturschönen den Rang ablaufen, weil die objektiven Störungen im letzteren weit schwerer wiegen als die subjektiven und objektiven zusammengenommen im ersteren. Der Künstler ist bei der Gestaltung eines freien Kunstschönen völlig frei von Rücksichten auf irgend welchen ausserästhetischen Zweck, er hat es mit reinem Schein zu thun, der verhältnissmässig wenig und in mehr äusserlicher Weise von der Beschaffenheit und Leistungsfähigkeit des Materials abhängig ist; die auszuprägende Partialidee hat nur den Schein zu formiren, ohne irgend welche Widerstände einer mit dem Schein verwachsenen Realität überwinden zu müssen, oder den Kampf um's Dasein mit anderen konfligirenden Partialideen gleicher oder niederer Individualisationsstufe durchfechten zu müssen. Wie der ästhetische, von allen realen Aufgaben und Ansprüchen des Lebens abgelöste Selbstzweck des Schönen der einzige Zweck seines Producirens ist, so der widerstandslose reine Schein das Mittel der Versinnlichung der Idee. Wie sein Blick von allen ausser-

ästhetischen Interessen abgewandt ist, und seine Seele nur von den Flügeln der Sehnsucht nach dem Schönen getragen wird, so ist auch sein Darstellungsmittel für die ihn unbewusst begeisternde Idee ein relativ ideales, der Schwere der Realität enthobenes und entrücktes. Kein Wunder, dass da die Darstellung dem Ideal näher kommt als in der Naturproduktivität, die aller dieser Vortheile entbehrt und sich mit der Ueberwindung der widerstrebenden Materie (d. h. der Summe der Individualideen niederer Ordnung) und der konfligirenden Partialideen in jenem realen Raume abplagen muss, wo die Sachen sich hart an einander stossen.

Das Naturschöne ist gleichsam bedeckt mit den Wundmalen, die es selbst oder seine Vorfahren im Kampf der Individuen um's Dasein davon getragen haben; denn nicht alle Wunden heilen ohne Narbe und nicht alle Verstümmelungen finden Ersatz durch nachwachsende Gliedmaassen. Zwar ist jedes Individuum jeder Individualisationsstufe, ebenso wie jede Gattung in der Natur so schön als möglich (vgl. oben S. 240—243); aber eben in diesem beschränkenden „als möglich" liegt schon ausgesprochen, dass es sich nur um ein relatives Maximum handelt, welches vom Ideal recht weit abbleibt und nur unter günstigen Umständen ihm nahe kommt, wie sie nur selten und ausnahmsweise eintreten. Während in dem Kunstschönen nur ein ästhetisch motivirtes Hässliches vorkommen darf, das zur höheren Schönheit des Ganzen beiträgt, begegnet uns im Naturschönen auch dasjenige Hässliche, das ästhetisch unmotivirt, also auch ästhetisch unberechtigt, und bloss durch die Beschränkung der Realisationstendenz der Partialidee von Seiten konfligirender anderer Partialideen herbeigeführt ist. Es findet sich im Naturschönen auch des unästhetisch Hässlichen genug, sowohl des formal Hässlichen, wie auch des inhaltlich Hässlichen, und es ist vom Naturschönen seinem Wesen und Ursprung nach nicht zu verlangen, dass dem anders sei (vgl. oben S. 182—184, 231—234, 244—250); im Kunstschönen aber kann sich unästhetisch Hässliches nur insoweit vorfinden, als das Kunstschöne seinem Wesen widerspricht, also unkünstlerisch ist.

Hieraus geht hervor, dass das Naturschöne niemals Maassstab für die Schönheit des Kunstschönen sein kann, wohl aber umgekehrt, insofern es erst das Kunstschöne ist, in welchem das dem Menschengeist vorher nur dunkel vorschwebende Ideal Klarheit und Bestimmtheit erhält. Es geht ferner daraus hervor, wie ein gegebenes Naturschönes durch künstlerische Umbildung oder Idealisirung dem Kunstschönen und dem Ideal näher gerückt werden kann; denn die „Idealisirung" besteht eben darin, dass das ästhetisch Unmotivirte oder ästhetisch Zufällige des Naturgebildes sammt seinen Unschönheiten und formalen und inhaltlichen Hässlichkeiten ausgeschieden, beziehungsweise durch adäquate Versinnlichung der betreffenden Seiten der Partialidee ersetzt wird. Oft genügt dazu schon ein blosser Wechsel des Standpunkts des Beschauers oder die Herstellung einer veränderten Beleuchtung des Objekts; oft handelt es sich nur darum, die mikrokosmische Einheit des Naturschönen durch deutlichere Ein-

schnitte von der Umgebung abzusondern.*) Ausserdem kann aber auch die im Naturgebilde unmotivirte Hässlichkeit oder Unschönheit ästhetisch motivirt werden, wofern das Naturschöne als Glied in ein Kunstschönes eingefügt wird und nun mit seinen Hässlichkeiten zur Steigerung der charakteristischen Schönheit des letzteren beiträgt.

c. Die Wechselwirkung zwischen Naturschönem und Kunstschönem.

Wer das Verhältniss des Naturschönen zum Kunstschönen in der angedeuteten Weise auffasst, der wird ebensosehr davor geschützt sein, den Werth des ersteren zu überschätzen und ihn dem letzteren gleichstellen oder gar überordnen zu wollen, wie davor, ihn zu unterschätzen, ihm Unvollkommenheiten anzudichten, die ihm fremd sind, oder gar es aus dem Reiche des Schönen ganz hinausweisen zu wollen. Das Naturschöne hat an und für sich einen hohen unmittelbaren Werth für den Menschen, indem es auch demjenigen, welchem die Bekanntschaft mit dem Kunstschönen versagt ist, den Tempel der Schönheit allezeit zur Verrichtung seiner Andacht geöffnet hält, und dem von der Kultur und ihren Künsten Ermüdeten und Uebersättigten allezeit die Zuflucht zu der unmittelbar aus der Hand des Schöpfers hervorgegangenen Natur gewährleistet, in deren Thau er sich gesund baden kann. Das Naturschöne hat aber eine noch grössere indirekte Bedeutung durch seinen Einfluss auf die Entwickelung des Kunstschönen, indem die Nachahmung und Idealisirung des Naturschönen die Leiter ist, auf welcher die Menschheit zur freien künstlerischen Gestaltung emporklimmt, und indem das rein unbewusst entstandene Naturschöne trotz aller seiner objektiven Mängel und Unvollkommenheiten doch wenigstens frei ist von subjektiven Verirrungen und deshalb allen Verirrungen des künstlerischen Bewusstsein immerdar ein mahnendes Beispiel vorhält. In den Künsten, welche einen mit der Natur rivalisirenden ästhetischen Schein zum Medium ihrer Darstellungen haben, ist das beständige Studium des Naturschönen gleich unentbehrlich für den Meister wie für den Schüler, wenn auch niemals die Naturstudie für ein Kunstwerk ausgegeben werden darf. Ohne die Schulung des künstlerischen Sinnes der Menschheit an dem Naturschönen würde dieser Sinn sich niemals soweit entwickelt haben, um Künste hervorzubringen, die kein Naturvorbild brauchen, in denen also von Anfang an die freie künstlerische Gestaltung selbst ihren Weg suchen und bahnen muss.

Die Förderung, welche die Entwickelung des Kunstschönen auf diese Weise vom Naturschönen empfangen hat, giebt dann aber das erstere reichlich und mit Zinsen an das letztere zurück. Denn die durch das Kunstschöne zur künstlerischen Auffassung erzogene Mensch-

*) Wo die Kontinuität des Zusammenhanges so gross ist, dass es an scharfen Grenzen fehlt, z. B. in einer Landschaft, wird die Absonderung immer etwas mehr oder weniger Willkürliches haben; es ist schliesslich der Bildrahmen, der die Landschaft abschneidet. Dagegen kann auch in der Natur eine gewisse natürliche Abgrenzung stattfinden, z. B. ein Thal zwischen Berglehnen, eine Lichtung mit Durchblick im Walde, oder es kann die Abgrenzung durch architektonische Bestandtheile des Augenscheins gegeben sein, worauf die Schönheit der Durchblicke durch Fenster, Portale u. s. w. beruht.

heit wendet dann rückwärts diese künstlerische Auffassung auf das Naturschöne an und bereichert dieses unendlich durch Idealisirung, Phantasiezuthaten und leihende Hineintragung eines ihm eigentlich nicht zukommenden idealen Gehalts. Wäre das Naturschöne etwas objektiv Reales, also gleich der Naturwirklichkeit, wie sie an sich selbst ist, so könnte man nicht von einer solchen Bereicherung sprechen, da die Natur selbst nicht durch das verändert wird, was der Mensch sich zu ihr hinzuphantasirt; da aber das Naturschöne nicht der objektiven (bewusstseins-transcendenten) realen Erscheinungswelt, sondern den subjektiven (bewusstseins-immanenten) Erscheinungswelten angehört, so kann man allerdings sagen, dass die Bereicherung der ästhetischen Auffassung der Natur zugleich eine Bereicherung des Naturschönen sei, oder dass das Resultat der Kombination und Verschmelzung von Naturschönem und phantasiemässig hinzugedichtetem Kunstschönem eine Erhebung des Naturschönen auf eine ästhetisch höhere Stufe sei. Diess ist um so mehr zulässig, als einerseits die Idealisirung und leihende Hineintragung in das unmittelbar gegebene Schöne der Naturwahrnehmung unbewusst, wenigstens im Akte der ästhetischen Anschauung selbst unbewusst, erfolgt, und als zweitens diese künstlerischen Zuthaten zum gegebenen Naturschönen einen nicht rein individuellen sondern mehr oder weniger völkerpsychologischen Charakter an sich haben und dadurch eine gewisse kulturgeschichtliche, rein geistige Objektivität und relative Allgemeingültigkeit gewinnen.

Das, was die Schaaren der Touristen in eine viel aufgesuchte „schöne Gegend“ hineinschauen, macht sie in ästhetischer Hinsicht zu etwas ganz anderem, als sie vor einem oder mehreren Jahrhunderten für den einsamen Wanderer war; und doch bilden sich diese Touristen mit wenigen Ausnahmen ein, nur dasselbe zu schauen, was jener Wanderer auch geschaut hat. Das was eine Touristengeneration in solche „schöne Gegend“ hineinschaut, ist wesentlich bedingt erstens durch die Schilderungen, welche die ersten maassgebende Betrachter derselben von ihr gegeben haben, und durch die Gefühle und Stimmungen, welche in diesen erweckt worden sind, zweitens durch die Stimmungen, welche die hervorragendsten Landschaftsmaler der Zeit in dieselbe oder ähnliche Gegenden hineinzulegen pflegen, und drittens durch die sich von Mund zu Mund fortpflanzende öffentliche Meinung über diese „schöne Gegend,“ durch das ganz bestimmte Renommé, indem sie steht, und durch die Erwartung, mit welcher demgemäss der neue Beschauer an sie herantritt. Der Einfluss der Schilderungen der empfangenen Eindrücke durch das Wort ist um so mächtiger, je imposanter die Künstlerindividualität ist, die sich in denselben äussert; der Einfluss Goethes z. B. auf die Auffassung der schweizerischen und italienischen Naturschönheiten wird erst von einer Zeit historisch recht gewürdigt werden können, welche nicht mehr in dem Maasse wie die heutige unter seinem Banne lebt.

d. Die Aufgaben der Aesthetik des Naturschönen.

Die Aesthetik des Naturschönen wird zunächst und zuerst die Aufgabe haben, das ursprüngliche und reine Naturschöne der un-

mittelbar gegebenen, empirischen, receptiven Wahrnehmung überall sorgfältig von den Zuthaten der produktiven Phantasie zu sondern und die unvermerkt stattgehabte Mischung von Naturschönem und Kunstschönem wieder in ihre Elemente zu zerlegen. Es ist überall festzustellen, welche Konkretionsstufen und Modifikationen im natürlichen Wahrnehmungsschein von selbst vertreten sind, und welche höheren Konkretionsstufen oder Modifikationen die ästhetische Auffassung leihend hineinträgt. Man kann von vorn herein sagen, dass der Antheil der subjektiven Hineintragung um so beträchtlicher werden muss, je niedriger die Konkretionsstufe ist, welcher der Wahrnehmungsschein angehört. Auf der Stufe des Gattungsmässigen und Individuellen im Pflanzen- und Thierreich haben wir sowohl das Komische als auch das Hässliche hineintragen sehen, aber doch nur ausnahmsweise, wo besondere Associationen von Vorstellungen oder Scheingefühlen erweckt wurden; auch das Rührende der menschlichen Stimmungen kann in das Pflanzenleben hineingetragen werden, wenn der Grad seiner faktischen Beseelung leihend gesteigert wird. Weit grösseren Umfang gewinnt aber die Hineintragung im Gebiete des Unorganischen und Individualitätslosen, wenn ihnen Leben und Individualität geliehen, und die reaktiven und sympathischen Scheingefühle des Beschauers in den Schein zurückprojicirt werden. Hier im Bereiche der Landschaft, wo das thierische Leben nur ebenso wie die Architektur als Staffage dient, ist der eigentlichste Tummelplatz des lyrischen Stimmungsspiels, wie Malerei und Dichtkunst es mit der Naturschönheit zu verknüpfen gelehrt haben.*)

Insofern das leihweise Hineingetragene einer höheren Konkretionsstufe oder Modifikation als der gegebene Wahrnehmungsschein angehört, verhält es sich zu diesem wie Inhalt zu Form; mit andern Worten: in dem Verschmelzungsresultat von Naturschönem und künstlerisch Schönem verhält sich das rein Naturschöne zum Ganzen wie ein relativ formal Schönes zu einem inhaltlich Schönen. Aus dem Uebersehen der Relativität dieses Gegensatzes erklärt sich die Verirrung, das gegebene Naturschöne als ein bloss formal Schönes zu betrachten, das seinen Inhalt erst durch die subjektiven Hineintragungen erhalten solle; ein solcher Irrthum verkennt, dass es auch Naturschönes ohne Hineintragung giebt, und dass sowohl dieses als auch der gegebene Wahrnehmungschein im künstlerisch gesteigerten Naturschönen selbst wieder den Gegensatz von Form und Inhalt in sich trägt, einer wie niedrigen oder wie hohen Konkretionsstufe er auch angehören mag. Dieser Irrthum, dass das rein Naturschöne ein bloss formal Schönes sei, weil es sich zu seiner künstlerischen Steigerung wie ein relativ formal Schönes verhält, erledigt sich von selbst, sobald die Aesthetik des Naturschönen nach Erfüllung ihrer ersten Aufgabe der Sonderung

*) Vgl. Hieronymus Lorm: Die Philosophie der Jahreszeiten. Berlin. Verlag des Vereins für Literatur. Was die allmähliche Entwickelung des Sinnes für Naturschönheit in der Geschichte der Menschheit betrifft, ist zu vergleichen: Alfred Biese, die Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern. Kiel 1882—1884. Die Fortsetzung des Werkes für das Mittelalter und die Neuzeit ist für 1887 in Aussicht gestellt.

des Gegebenen und des Hineingetragenen nunmehr auch ihrer zweiten Aufgabe gerecht wird.

Diese zweite Aufgabe besteht in dem Nachweis, welcher Konkretionsstufe das rein Naturschöne oder der jeweilig gegebene Wahrnehmungsschein angehört, beziehungsweise welche Konkretionsstufen er umfasst und welche Modifikationen etwa in ihm ausser dem einfach Schönen zur Geltung kommen. Wenn die bisherige Aesthetik die principielle Wichtigkeit der ersten Aufgabe noch nicht begriffen hat, so hat sie von der zweiten Aufgabe noch gar keine Ahnung, weil sie die Lehre von den Konkretionsstufen noch gar nicht entwickelt hat, also auch dieselbe nicht auf das Naturschöne anwenden kann. Insoweit die bisherige Aesthetik das Naturschöne wesentlich als Phantasieschönes auffasste und in den leihenden Hineintragungen des Subjekts wesentlich erschöpft sah (z. B. bei Vischer), fehlte ihr sogar das Stoffgebiet, auf welches sie die Lehre von den Konkretionsstufen hätte anwenden können, wenn sie dieselbe gekannt hätte. Man kann deshalb sagen, dass kein Theil der Aesthetik bisher auf so wenig wissenschaftliche und systematische Weise in Bearbeitung genommen worden ist als die Lehre vom Naturschönen. Das Beste, was darin geleistet worden,*) kann doch nur als eine Vorarbeit bezeichnet werden, deren Werth proportional ist der unvermerkten Berücksichtigung sowohl der Unterscheidung von Gegebenem und Hineingetragenem, als auch der Unterscheidung der verschiedenen Konkretionsstufen. Es würde deshalb besonders lohnend sein, diese in mancher Hinsicht sonst sehr schätzbaren Vorarbeiten in diesem Sinne zu verwerthen, wozu hier leider der Raum gebricht. In welchem Sinne diese Ausführung sich bei mir gestalten würde, wird der aufmerksame Leser aus dem ersten Buche zur Genüge entnehmen können, wenn er beachtet, wie dort, wo Naturschönes und Kunstschönes noch ungeschieden zur Exemplifikation herangezogen werden, das Naturschöne und Naturhässliche auf den verschiedenen Konkretionsstufen andeutungsweise behandelt ist**), und was dort über das Vorkommen der Modifikationen auf den verschiedenen Konkretionsstufen, speciell den sechs unteren, gesagt ist.***)

e. Die Eintheilung des Naturschönen.

Wenn auch bei der Betrachtung des Naturschönen überall einerseits das gegebene und das hineingetragene Schöne zu sondern und andrerseits die Konkretionsstufen und Modifikationen zu beachten sind, die in demselben vorkommen, so wird doch die Eintheilung des Naturschönen nicht nach diesen Unterschieden der Besonderungen des Begriffs des Schönen sondern nach den natürlichen Abstufungen des konkreten Naturschönen vorzunehmen sein. Bei mehreren Aesthetikern,

*) Hierzu rechne ich vor Allem Köstlin's Aesthetik S. 349—838; ferner ist zu vergleichen Carriere's Aesthetik, II. Aufl., Bd. I, S. 276—376, Schasler's Aesthetik Bd. I, S. 74—186, Vischer's Aesthetik Bd. II, § 233—340.

**) Kap. II 1 b, d, e, S. 77—79, 82—90; II 2 a—g, S. 94—113; II 3 b bis d, S. 121—129; II 5 a, b, f, S. 153—161, 174—176; II 6 a—d, S. 176—187; II 7 b, e—g, S. 190—194, 199—208; III 1 a, 2 c, e—g, S. 208—214, 228—230, 231—255.

***) Kap. IV 2 a—c, S. 276—288; V 1 a, S. 298—299.

welche das Naturschöne behandelt haben, findet man den ersten Abschnitt der Betrachtung der allgemeinen ästhetischen Formen, oder formalen und sinnlichen Elemente des Naturschönen gewidmet, und erst im zweiten Abschnitt die konkrete Naturschönheit behandelt; diess ist aber offenbar nur eine Verlegenheitsausflucht, um die Erörterung der Konkretionsstufen des sinnlich Angenehmen, mathematisch Gefälligen und dynamisch Gefälligen irgend wo unterzubringen, insofern dieselbe einen eigenen Platz in der Lehre von den Konkretionsstufen vor dem Eintritt in's Natur- und Kunstschöne noch nicht erhalten hat. Das Naturschöne ist wesentlich nur als ein in voller Bestimmtheit gegebenes Reich von Wahrnehmungen zu fassen und zerfällt naturgemäss in das unorganische, pflanzliche, thierische und menschliche Naturschöne, wobei auf jeder der drei höheren Stufen zunächst die schönen Objekte derselben in ihrer Isolirung und dann in ihrer Verbindung mit denen der vorhergehenden Stufen zu betrachten sind.

Auf den drei untermenschlichen Stufen ist der Charakter des Naturschönen zweifelfrei; wenn auch die Natur eine Geschichte hat, so ist es doch eben nur eine Naturgeschichte, welche den Charakter des Naturschönen nicht verändert. Anders auf der Stufe des menschlichen Naturschönen, wo die Naturgeschichte des menschlichen Geschlechts allmählich und unmerklich in dessen Geistesgeschichte oder Geschichte im engeren Sinne des Worts übergeht. Zweifellos zum Naturschönen gehört das Gattungsmässige der menschlichen Schönheit, also der ganze körperliche Bau und die Funktionen des Organismus einschliesslich des Stimmorgans und des Geberden- und Minenspiels, ferner der Dimorphismus der Geschlechter und der zeitliche Polymorphismus der Altersstufen, endlich die aus der natürlichen Körperbeschaffenheit entspringenden Unterschiede des Temperaments und Naturells; diess alles kann man die anthropologische Naturschönheit nennen. Weniger zweifelfrei ist schon die Zugehörigkeit des ethnologisch Schönen zum Naturschönen; je mehr die ethnologische Differenzirung des Gattungstypus sich auf vorgeschichtlicher, rein naturgeschichtlicher Basis vollzieht, wie z. B. bei den Racen, desto sicherer ist die Zugehörigkeit zum Naturschönen, je mehr sie aber in den Lauf der geschichtlichen Entwickelung der Menschheit hineinragt, desto mehr scheint sie durch die Geistesgeschichte bedingt, so dass ihr Produkt (wie z. B. die modernen Nationaltypen) sich als eine Kombination von Naturschönem und geschichtlich Schönem darstellt. Auch die ästhetische Physiognomik und Geberdenlehre hat darauf Rücksicht zu nehmen, dass auf dem Unterbau der natürlich bedingten Mienen und Geberden eine Schicht geschichtlich bedingter, zum Theil sogar konventioneller Mienen und Geberden sich übergelagert hat, welche doch mit ihrer natürlichen Grundlage zu einem einheitlichen Ganzen verwachsen erscheint.

Noch gewichtiger wird die Beimengung des geschichtlich Schönen zum Naturschönen, wenn man vom Aeussern zum Innern, vom Ethnologischen zum Psychologischen übergeht; denn das Seelische und Geistige ist den Rückwirkungen der Geschichte weit unmittelbarer

unterworfen als das Leibliche, und dient selbst oft erst als Vermittelung derselben auf das letztere. Die individuellen Unterschiede des technischen Geschicks, der Begabung, des Charakters erscheinen uns zunächst rein natürlich bedingt, aber doch hauptsächlich deshalb, weil wir die geistige Geschichte der Familien nach ihren inneren Einflüssen so selten zu verfolgen vermögen; sobald wir dagegen Geschick, Begabung und Charakter in grösseren ethnologischen Gruppen, z. B. in den modernen Nationaltypen zusammenfassen, so erkennen wir sofort die Wechselwirkung zwischen dem von Natur Mitgebrachten und der Geschichte der Nation, und je genauer und durch je längere Zeiträume wir den Einfluss der Geschichte auf das Mitgebrachte verfolgen können, desto bedeutsamer scheint er zu werden. Allerdings ist ein Theil dieser geschichtlichen Einflüsse selbst wieder kein geistgeschichtlicher sondern ein naturgeschichtlicher (z. B. Boden, Klima, Ernährung, Küstenbeschaffenheit u. s. w.), und insofern rückt ein Theil des geschichtlich Genannten im geistigen Nationaltypus doch wieder aus dem geschichtlich Schönen im engeren Sinne heraus und tritt zum Naturschönen zurück.

Eine ähnliche Kombination von Naturschönem und geschichtlich Schönem zeigt sich, wenn wir die Individuen höherer Ordnung betrachten. Während die Thierfamilien und Thierstaaten noch ganz auf der Seite des Naturschönen stehn, fallen die menschlichen Staaten schon ganz auf die geschichtliche Seite, und die menschliche Familie, die zunächst so ganz natürlich erscheint, erweist sich bei genauerer Betrachtung als das Produkt einer ziemlich komplicirten geschichtlichen Entwickelung (von der Weibergemeinschaft in der Horde, durch den Weiberraub und Weiberkauf hindurch zur Polygamie und endlich zur Monogamie). Demgemäss ist auch der heutige Charakter und die Physiognomie der Familie bei verschiedenen Racen und Völkern ganz verschieden, je nach der Entwickelungsstufe, welche sie in diesem geschichtlichen Process erreicht hat. Die verhältnissmässig reinste Naturschönheit zeigt noch die Einheit der Mutter mit dem Säugling, schon weniger die der Mutter mit dem halbwüchsigen Kinde, noch weniger die mit dem erwachsenen Kinde. Je mehr die Beziehungen von Mann und Weib, Eltern und Kindern, einen über die blosse Naturgrundlage des Verhältnisses hinausgehenden geistigen und gemüthlichen Charakter gewinnen, desto mehr werden sie auch den Einflüssen der Geschichte zugänglich, und fallen unter das Gebiet der Sitten.

Während der individuelle Klangcharakter des Stimmorgans etwas rein Natürliches ist, mischt sich in dem Klangcharakter eines Dialekts und in der Sprachmimik als Bestandtheil des Nationaltypus die natürliche Bedingtheit der Lautbildung und des Tonfalls durch die ethnologische Beschaffenheit der Sprachwerkzeuge mit der geschichtlichen Bedingtheit durch die geistigen Bedürfnisse, Erlebnisse und Gewöhnungen des Volks. In der Sprache selbst aber ist schon das Geschichtliche ganz in den Vordergrund getreten, wenngleich man nicht vergessen darf, dass es sich nur auf einer ganz bestimmten natürlichen Grundlage grade so und nicht anders entwickeln konnte

und musste. Wenn auch in der geschichtlichen Entwickelung der Sprache der Geist noch wesentlich unbewusst wirkt, so wirkt er hier doch schon als Geist in geistigem Material und zu geistigen Zwecken, und deshalb ist der sprachliche Organismus wesentlich ein geschichtlich Schönes im Sinne der Geistesgeschichte der Menschheit und kein Naturschönes mehr.

Die enge Verwachsung des Naturschönen mit dem geschichtlich Schönen in der Menschheit mag wohl der Grund sein, weshalb Hegel u. A. sich scheuten, die Sphäre des Naturschönen bis auf den Menschen auszudehnen. Aber abgesehen davon, dass in dem anthropologischen Gebiet und einem Theil des ethnologischen Gebiets das menschlich Schöne zweifellos ein rein Naturschönes ist, muss doch auch in dem geschichtlich bedingten Gebiet des menschlich Schönen ebensowohl der Faktor des Naturschönen wie derjenige des geschichtlich Schönen seine Berücksichtigung finden.

---

3. Das geschichtlich Schöne.

a. Das geschichtlich Schöne im Verhältniss zum Naturschönen.

Während das Naturschöne sich hauptsächlich auf den sechs niederen Konkretionsstufen bewegt, seinen Höhepunkt bereits in dem Polymorphismus des Gattungsmässigen (Geschlecht, Lebensalter, Race) erreicht und nur schüchtern in das mikrokosmisch Individuelle hineingreift, beginnt das geschichtlich Schöne zwar schon beim Kampf der Racen, Stämme und Völker gegen einander, hat aber an ihm doch erst den natürlichen Untergrund, auf dem das mikrokosmisch Individuelle der Führer und Helden sich entfaltet. Das Naturschöne dringt zwar auch tief in die Stufe des Individuellen hinein und fehlt nirgends als natürlicher Untergrund, wo immer ein geschichtlich Schönes sich entfaltet, aber es ist dann doch eben nicht mehr ein rein Naturschönes, sondern ein Faktor im Kombinationsprodukt, und zwar ein untergeordnetes, aufgehobenes Moment in dem Ganzen, das durch den geschichtlichen Faktor sein entscheidendes Gepräge erhält. In der geschichtlichen Schönheit eines bestimmten Helden z. B. wird man niemals die Naturgrundlage seiner individuellen Gestalt, Physiognomie, seines Temperaments und Naturells verkennen, aber man wird sie auch nicht als ein Naturschönes von der geschichtlichen Schönheit der ganzen Erscheinung absondern, weil sie von dieser überwunden, d. h. modificirt, organisch assimilirt und so zu einer höheren Potenz ihrer selbst erhoben ist. Beim geschichtlich Schönen fällt demnach die Untersuchung, welcher Konkretionsstufe das Ganze angehöre, fort, und es bleibt nur die Untersuchung übrig, welche Modifikationen des Schönen darin zur Geltung gelangen, und daneben allenfalls diejenige, welche niederen Konkretionsstufen als aufgehobene Momente im mikrokosmisch Individuellen eine hervorragende Rolle spielen, z. B. die Nationaltracht oder die Nationalsprache als passiv Zweckmässiges, die nationale konventionelle Geberdesprache als aktiv

Zweckmässiges, der Nationalcharakter als Gattungsmässiges u. s. w. Während im Naturschönen neben dem einfach Schönen nur die konfliktlosen Modifikationen des Erhabenen und Anmuthigen und allenfalls die niedrigste der konflikthaltigen Modifikationen, das Rührende, zu finden ist und das Komische höchstens leihend hineingetragen wird, zeigt das geschichtlich Schöne neben diesen niederen Modifikationen auch die höchsten konflikthaltigen Modifikationen, das Komische, Tragische und Humoristische; ja sogar es hat gerade darin den Gipfel seiner mikrokosmischen Bedeutung, dass es das Komische, Tragische und Humoristische des Weltprocesses im Kleinen anticipirt und im Einzelfall reproducirt.*)

Das Naturschöne ist zwar Resultat naturgeschichtlicher Processe, aber diese Processe selbst gehören nicht zum Naturschönen; dieselben können nicht Objekt ästhetischer Auffassung werden, weil sie nur begrifflich aus ihren Wirkungen erschlossen werden können, der Wahrnehmung aber durch Vorgeschichtlichkeit, submikroskopische Kleinheit oder ausserordentliche Langsamkeit entrückt sind. Das Naturschöne als Wahrnehmungsobjekt ist allemal ein fertiges, für die ästhetische Wahrnehmung konstantes Naturprodukt, das der Wahrnehmung wohl den Kreislauf zwischen den polymorphen Phasen des Gattungstypus, aber keinerlei geschichtliche Entwickelung zeigt und selbst in den künstlich hervorgerufenen Züchtungsvarietäten nur um den relativ konstanten Gattungstypus herum schwankt. Anders beim geschichtlich Schönen, wo das Werden, die Genesis des Produktes, die Entwickelungsgeschichte des Geistes selbst, der Wahrnehmung der Zeitgenossen gegeben ist. Der Zuschauer einer grossen Entscheidungsschlacht oder der Gefangennahme eines mächtigen Fürsten oder der feierlichen Proklamation eines neuen Kaiserreichs sieht wirklich ein Stück Geschichte vor sich, und zu dem Zuhörer spricht aus den Reden der Fürsten und Staatsmänner, welche die Geschicke ihres Zeitalters leiten, wirklich der Geist der Geschichte in sinnlicher Gestalt. Dadurch erhalten aber auch die Produkte der Geistesgeschichte ein anderes Gepräge für die ästhetische Auffassung als die Produkte der Naturgeschichte; aus den ersteren vermag die Phantasie die geschichtlichen Processe, deren Niederschlag sie sind, als geschichtlich Schönes zu rekonstruiren, aus den letzteren nur als ausserästhetische Vorstellung des abstrakten Gedankens. Darum glauben wir in den Produkten der Geistesgeschichte das lebendige Walten derselben implicite mit zu schauen, den Pulsschlag des Werdens selbst zu fühlen, während die relative Konstanz der Naturprodukte der Anschauung zunächst als absolute Konstanz, als ewiges Beharren im Kreislauf der Lebensphasen erscheint und erst durch die abstrakte wissenschaftliche Erkenntniss in ihrer Relativität begriffen werden kann. Auch das geschichtlich Schöne weist in vielen seiner Produkte eine relative Beständigkeit auf, deren Dauer sich manchmal mit derjenigen von Naturtypen messen kann; aber dieses geschichtlich Schöne ist doch selbst für die ästhetische Auf-

---

*) Vgl. oben Kap. V 2 g, i—l, 3 d, S. 338—341, 344—357, 379—381, 413—414 (vgl. 326—327).

fassung ein geschichtlich gewordenes und zur geschichtlichen Fortbildung, beziehungsweise Ueberwindung bestimmtes, also zeitlich bedingtes, flüssiges, während das Naturschöne wenigstens für die ästhetische Auffassung sich wie ein unzeitliches, ewiges, dem Wandel der Geschichte entrücktes darstellt.

Im Naturschönen, soweit es ein gegebenes und nicht mit hineingetragenem geistigem Gehalt erfülltes ist, überwiegt auf den Stufen des Unorganischen das sinnlich Angenehme, mathematisch und dynamisch Gefällige, auf den Stufen des Organischen das aktiv Zweckmässige und gattungsmässig Teleologische; diess alles aber gehört Konkretionsstufen der Idee an, die nicht nur unterhalb des Geistigen, sondern auch unterhalb des Seelischen stehen geblieben sind. Erst auf den höheren Stufen des thierischen Schönen und im menschlichen Naturschönen tritt der seelische Gehalt in den Vordergrund, d. h. die Idee gelangt hier bis zu einem gewissen Grade zum Bewusstsein ihrer selbst, bleibt aber ihrem Gehalt nach in's Naturleben versenkt, ohne sich zur Geistigkeit durchzuringen. Das Schöne mit geistigem Gehalt ist erst das geschichtlich Schöne, weil der bewusste Geist vom Anfang seines Losringens aus dem natürlichen Seelenleben an ein sich selbst bestimmender und damit geschichtlich entwickelnder ist. Man könnte deshalb das geschichtlich Schöne und das Naturschöne einander auch unter der Bezeichnung „geistig und natürlich Schönes“ entgegensetzen; das Bedenken in dieser Bezeichnung läge nicht darin, dass das natürlich Schöne auch das natürliche Seelenleben und seine natürlichen Aeusserungsmittel unter sich befassen müsste, sondern vielmehr darin, dass der Ausdruck „das geistig Schöne“ irre leiten und zu der Meinung verführen könnte, als ob es ein geistig Schönes in Abstraktion von seiner äusseren Erscheinungsform geben könnte. Grade der geistige Gehalt des geschichtlich Schönen ist aber oft so sehr in die Aeusserlichkeit der Erscheinung versenkt, z. B. in konventionellen Sitten und Gebräuchen, dass man erst auf den geistigen Ursprung derselben reflektiren muss, um sich der geistigen Bedeutung der geschichtlichen Erscheinung bewusst zu werden. Es ist darum jedenfalls besser, an dem Ausdruck „geschichtlich Schönes“ festzuhalten, aber sich gegenwärtig zu halten, dass damit allemal auch schon ein irgendwie geistiger Inhalt vom Schönen ausgesagt ist.

b. Das geschichtlich Schöne im Verhältniss zum Kunstschönen.

Wenn die natürliche Geberdensprache und unartikulirte Lautsprache der Thiere und menschlichen Säuglinge ausreicht, um den seelischen Gehalt des Naturschönen auszudrücken, so treten diese Ausdrucksmittel beim geschichtlich Schönen zurück gegen die Wortsprache als das dem Geiste gemässeste Werkzeug seiner Offenbarung. So gewiss es ohne Sprache keine Geschichte des Geistes gäbe, so gewiss muss auch die Versinnlichung des Geistes in seiner geschichtlichen Bestimmtheit durch nichts wirksamer unterstützt werden als durch die Sprache. Das geschichtlich Schöne wird aber durch diese sprachliche Vermittelung zu ästhetischem Ohrenschein. Ein Blinder,

der einer wichtigen Parlamentsverhandlung oder einer feierlichen Proklamation oder einer Verhandlung zwischen zwei Diplomaten beiwohnt, kann durch das blosse Hören des Gesprochenen ein geschichtlich Schönes empfangen, und zwar erhält er so das Wesentliche, während ein gleichzeitig anwesender Tauber in den Gestalten, Physiognomien, Trachten, Geberden und Umgebungen der Redenden zwar charakteristische Ergänzungen, Grundlagen und Beiwerk des geschichtlichen Gesammteindrucks, aber doch nicht das Wesentliche in sich aufnimmt. Der Blinde hört den Kern, der Taube sieht nur die Schale; der erstere kann sich aus dem Gehörten durch die Phantasie das nicht Gesehene allenfalls ergänzen, aber der Taube kann sich aus dem Gesehenen nicht das nicht Gehörte hinzudenken, sondern muss sich das Gesprochene erst durch die Taubstummensprache verdolmetschen lassen, oder es nachher lesen, um das geschichtlich Schöne in seiner wesentlichen Bestimmtheit zu erfassen. Wenn die bildende Kunst oder stumme Mimik den Augenschein des Naturschönen reproducirt, so hat sie das Wesentliche davon reproducirt, und man vermisst wenig, wenn die Naturlaute des unorganischen oder organischen Reiches dabei fehlen; wenn sie dagegen den Augenschein des geschichtlich Schönen reproducirt, z. B. im Portrait geschichtlicher Persönlichkeiten oder im historischen Gemälde, so hat sie damit doch nur äusserliche Anhaltspunkte zur Reproduktion des geschichtlich Schönen durch die Phantasie dargeboten. Um das geschichtlich Schöne seinem eigentlichen Wesen nach wiederzugeben, dazu bedarf es der Rede, mit oder ohne Sprachmimik, und deshalb steht das geschichtlich Schöne der Dichtkunst und Schauspielkunst näher als der bildenden Kunst.

Was die bildende Kunst vom geschichtlich Schönen zur Anschauung bringt, ist theils die mit ihm verwachsene Naturgrundlage, theils die Modifikationen, welche durch die Rückwirkung des geschichtlichen Geistes in dieser Naturgrundlage hervorgebracht sind, theils die äusseren Niederschläge der Bethätigung des geschichtlichen Geistes in äusseren Formen, wie konventionellen Gebräuchen, Spielen, Trachten, Geräthen, welche grossentheils selbst schon zur unfreien Kunst gehören. Die epische Poesie behilft sich in der Wiedergabe des geschichtlich Schönen damit, dass sie nicht nur Reden und Handlungen der geschichtlichen Persönlichkeiten berichtet, sondern in diesen Bericht auch die Schilderung der Persönlichkeiten, ihrer Sitten, Gebräuche, Trachten, Geräthe u. s. w. einzuflechten versteht; die dramatische Poesie rechnet nicht nur auf die Mitwirkung der Mimik, sondern auch auf diejenige des scenischen Scheins mit seiner historischen Ausstattung. So bietet die epische Poesie das geschichtlich Schöne voll und ganz als einheitlichen Phantasieschein, die dramatische Aufführung ihn sogar als einheitliche Wahrnehmung dar, während die bildende Kunst nur einen unvollständigen Wahrnehmungsschein von dem Aeusserlichen und Unwesentlichen des Vorganges zu bieten vermag, und der Phantasie die Ergänzung in Betreff des Wesentlichen überlassen muss, aber nicht aus den Merkmalen des künstlerischen Scheins heraus, sondern aus dem Gedächtnissschatze seiner geschichtlichen Kenntnisse

heraus. Das Geschichtsbild bleibt ohne solche mitgebrachten historischen Kenntnisse unverständlich, die geschichtliche Dichtung nicht; sie wird vielmehr durch die Inkongruenz solcher mitgebrachten Kenntnisse eher beeinträchtigt. Die Plastik ist in ihrer Wiedergabe des geschichtlich Schönen fast ganz auf das Portrait hervorragender geschichtlicher Persönlichkeiten angewiesen und wird selbst diesen nur dann ganz gerecht, wenn sie durch die Legende zu mehr oder minder mythischen, d. h. der geschichtlichen Realität entrückten Gestalten verklärt sind; die Malerei aber findet ein leichter zu beherrschendes Gebiet in jenen Mischungen des seelisch Naturschönen und kulturgeschichtlich Schönen, welche zwar auf den Niederschlägen einer geistgeschichtlichen Entwickelung ruhen, aber nicht grade bestimmte historische Einzelvorgänge zur Darstellung bringen, und kann nur ausnahmsweise solche geschichtliche Katastrophen zum Sujet nehmen, die erstens jedem Beschauer bekannt sind und zweitens durch ihre dramatische Zuspitzung das Voraufgehende und Nachfolgende der dargestellten Situation zweifellos erkennen lassen. Die Poesie hingegen hat die Wahl frei, ob sie sich mit der Darstellung von kulturgeschichtlich Schönem oder mit derjenigen von geschichtlichen Vorgängen selbst befassen will.

Die Verwandtschaft des geschichtlich Schönen mit der Poesie wird dadurch noch enger, dass zwischen beiden die Geschichte als Bindeglied steht. Wer das geschichtlich Schöne als kombinirten Augen- und Ohrenschein mit erlebt hat, kann das, was er gesehen und gehört hat, Anderen durch Rede mittheilen, sowohl mündlich wie schriftlich; so entsteht der historische Bericht. Ein solcher Bericht *ist* kein geschichtlich Schönes, wohl aber *berichtet* er ein geschichtlich Schönes, und überlässt es dem Hörer oder Leser, sich aus dem Sinn der Rede den Wahrnehmungsschein des Erlebnisses phantasiemässig zu rekonstruiren. Der Bericht wird dadurch für diejenigen, welche nicht Augen- und Ohrenzeugen des Vorgangs sein konnten, zu einem indirekten Ersatz der Beiwohnung, und so kommt es, dass man den historischen Bericht, weil er zur Rekonstruktion des geschichtlich Schönen anleitet, selbst als ein geschichtlich Schönes bezeichnet, obwohl diess unrichtig ist. Der historische Bericht übermittelt zwar ein geschichtlich Schönes, ist aber selbst kein Schönes, weder ein geschichtlich Schönes noch ein Kunstschönes, ersteres nicht, weil er keinen Wahrnehmungsschein sondern Phantasieschein liefert, letzteres nicht, weil er ohne künstlerische Absicht, also bloss zufällig, einen schönen Phantasieschein übermittelt. Der historische Bericht kann die ungeschickte Improvisation eines ungebildeten Zeugen oder auch das zusammenhängende aber kunstlose Gespinst eines naiven Chronikenschreibers sein, er kann aber auch ein Meisterwerk der Geschichtschreibungskunst sein, gleichviel ob der Schreiber aus eigner Anschauung oder aus den verglichenen Berichten von Augen- und Ohrenzeugen darstellt. In den ersteren beiden Fällen liegt das in jeder Hinsicht Unkünstlerische des Berichts auf der Hand; im letzteren Falle jedoch ist der Bericht ein Kunstwerk in seiner Art, aber doch kein ästhetisches Kunstwerk, sondern ein Kunstwerk der wissenschaft-

lichen Historiographie, trotz aller Annäherungen dieser Behandlungsweise an die ästhetische.

In beiden nämlich kommt es auf Hervorhebung des Wesentlichen und Ausscheidung des Unwesentlichen, auf Klarstellung der ursächlichen und motivatorischen Zusammenhänge, auf scharfe Charakterzeichnung, auf geschickte und abwechselungsreiche Stoffvertheilung, übersichtliche Architektonik im Aufbau der Massen und wirkungsvolle Steigerung, auf stilistische Abrundung und Eleganz, zu allermeist aber auf Bewältigung aller Einzelheiten vermittelst der ordnenden und gestaltenden historischen Grundidee an. Trotzdem ist der historische Bericht kein Kunstschönes, sondern nur kunstgerechte wissenschaftliche Uebermittelung eines geschichtlich Schönen; denn sein Zweck ist nicht der, ästhetisch genossen zu werden, sondern historische Wahrheit festzustellen und mitzutheilen, und zwar Wahrheit im realistischen Sinne, welche jede Idealisirung ausschliesst. Eine Dichtung hingegen, welche das gleiche geschichtliche Sujet behandelt, ist im Unterschiede von der Geschichtsschreibung ein Kunstschönes, weil sie sich um die realistische Wahrheit des Gebotenen gar nicht kümmert sondern nur um die idealistische Wahrheit, welche in der Geschichte nur unvollkommen zu finden ist, und weil der Inhalt der Dichtung ganz in ihre Form ein- und aufgeht, während derselbe bei dem Geschichtswerk etwas Selbstständiges von der Darstellungsform relativ Unabhängiges ist. Im Geschichtswerk soll nur das Geschichtliche, im Kunstwerk nur das Schöne geboten werden; an dem ersteren ist es zufällig und gleichgültig, ob und in welchem Maasse es zugleich ein geschichtlich *Schönes* ist, an dem letzteren, ob und in welchem Maasse es zugleich *geschichtliche Wahrheit* besitzt. An dem ersteren dient die Form nur der Leichtigkeit, Bequemlichkeit und Ueberzeugungskraft der Uebermittelung, und es ist ihr zufällig, wenn sie nebenbei auch die Schönheit des Geschichtlichen deutlicher hervortreten lässt; an dem letzteren ist die Form eine unentbehrliche und mit dem Inhalt gleichberechtigte Seite des Ganzen, an der nichts geändert werden darf, ohne die Schönheit des Ganzen zu alteriren. Deshalb ist die Anschaulichkeit oder Scheinhaftigkeit der Diktion bei dem poetischen Kunstwerk unerlässliche Bedingung, beim Geschichtswerk nur ein Hülfsmittel der Verdeutlichung des Inhalts, das mit der abstraktbegrifflichen Darstellung, der gedanklichen Reflexion und der trockenen Aufzählung von Thatsachen oder statistischen Angaben abwechseln kann und muss. Deshalb ist die rhythmische Erregtheit und formale Schönheit der poetischen Sprache beim Kunstwerk ein Vorzug mehr; beim Geschichtswerk wäre sie eine Verirrung. Denn die Poesie wendet sich durch die Phantasie an's Gefühl, die Geschichtsschreibung an den Verstand, dem sie nur gelegentlich durch anschauliche Erregung der Phantasie seine Aufgabe des Verstehens erleichtert.

Ebenso wie der geschichtliche Vorgang der Poesie, so ist der objektive Niederschlag des kulturgeschichtlichen Processes der unfreien Kunst verwandt; wenn aber dort eine scharfe Grenze zwischen geschichtlich Schönem und Dichtungsschönem besteht, so verfliesst dieselbe hier durch unmerkliche Uebergänge, indem sich die völlige

Absichtslosigkeit der Produktion in ästhetischer Hinsicht ganz langsam und allmählich zur mehr und mehr hervortretenden Mitwirkung einer ästhetischen Absicht in den Hervorbringungen umwandelt und steigert. Je nachdem man in diesen Niederschlägen des kulturgeschichtlichen Processes die ästhetische Absichtslosigkeit der Produktion als das entscheidende und durchschlagende Moment betrachtet, oder auf die bereits mitwirkende ästhetische Absicht — und sei es auch nur in Gestalt einer nachträglich an die Produkte herantretenden ästhetischen Auslese des Gefälligsten — reflektirt, je nachdem wird man dieselben unter dem Gesichtspunkt des geschichtlich Schönen oder unter demjenigen des unfreien Kunstschönen betrachten müssen. Auf je frühere Stufen des menschheitlichen Entwickelungsganges man zurückgreift, desto mehr tritt dabei der Gesichtspunkt des kulturgeschichtlich Schönen in den Vordergrund; auf je spätere und bewusstere Epochen des Völkerlebens man blickt, desto grösseren Antheil gewinnt der vorbildliche und tonangebende Einfluss einzelner Künstler und Kunstschulen und desto wichtiger wird die Rückwirkung der freien Kunst und ihrer Ideale auf die Beschaffenheit der unfreien. Aber auch in den primitivsten Anfängen der unfreien Kunst liefert das versuchsweise auftretende Ornament und die erkennbare Nachbildung des Naturschönen auf Geräthen (z. B. die eingeritzten Umrisse von Thiergestalten auf Knochen oder Geweihen der Pfahlbauzeit) den Beweis dafür, dass eine gewisse künstlerische Absicht von jeher bei der Entstehung des kulturgeschichtlich Schönen mitgewirkt hat; andrerseits zeigt die Unfruchtbarkeit aller ästhetischen Bemühungen um künstliche Gewinnung eines kunstgewerblichen Stils, dass in aller unfreien Kunst die ästhetische Absichtslosigkeit der Produktion und die naive Entwickelung des kulturgeschichtlich Schönen aus dem ausserästhetischen, rein praktischen Zweck einen unersetzlichen und unentbehrlichen Faktor bildet. Diess gilt für Trachten und Geräthe nicht minder als für Bauwerke, Volksspiele und Volksbelustigungen, für Sitten und Gebräuche nicht minder als für Sprachen. Der einmal abgerissene Faden der kulturgeschichtlichen Entwickelung ist überall durch ästhetische Absicht nicht wieder anzuknüpfen; er kann höchstens durch die Kunst künstlich neu angesponnen werden, um unter günstigen Verhältnissen von der Kulturgeschichte, wenn auch in modificirter Gestalt fortgesponnen zu werden (so z. B. bei der nationalen Wiedergeburt lange von Barbaren unterdrückter und endlich wieder befreiter und dem Kulturprocess zurückgegebener Völker).

c. Das kulturgeschichtlich Schöne.

Der Versuch, das kulturgeschichtlich Schöne und das im engeren Sinne geschichtlich Schöne scharf zu sondern, lässt sich nicht durchführen. Man hat dabei das im Sinne, dass alles geschichtlich Schöne, das keine sichtbare oder nachweisbare Bedeutung für die Staatengeschichte hat, oder aus keinen aufzeigbaren welthistorischen Vorgängen entsprungen ist, unter der Bezeichnung des kulturgeschichtlich Schönen zusammengefasst werden soll, insofern sich in ihm die Wirkung namenloser und geschichtlich unbedeutender Individuen spiegelt, oder

das Zusammenwirken der Massen seine völkerpsychologische Eigenthümlichkeit und Erfolge offenbart; „geschichtlich schön“ im engeren Sinne würden dann nur solche Vorgänge oder Individuen heissen, die eine hervorragende Rolle im Entwickelungsgange der Völker und Staaten gespielt haben und für dessen Fortgang maassgebend geworden sind. Diese Unterscheidung ist darum nicht durchführbar, weil sich nicht angeben lässt, wo die Grenze einer „hervorragenden“ Bedeutung in der Geschichte ist, ob nur die Heroen eine solche besitzen, oder auch ihre Begleiter, ob nur die Fürsten, oder auch ihre Minister, ob nur die Staatsmänner und Feldherrn, oder auch die Religionsstifter, Ordensstifter, Missionäre, Reformatoren, Gesetzgeber, Denker, Erfinder, Dichter und Künstler. So lange man unter Geschichte im engeren Sinne bloss die politische Geschichte verstand, lag es nahe, auch unter dem geschichtlich Schönen im engeren Sinne bloss die politischen Haupt- und Staatsaktionen zu verstehen und alles übrige als kulturgeschichtlich Schönes abzusondern; aber seitdem man eingesehen hat, dass Geschichte schlechthin bloss Kulturgeschichte ist und alle politischen Ereignisse nur insoweit eine geschichtliche Bedeutung haben, als sie die Kulturentwickelung der Völker beeinflussen, seitdem muss man das geschichtlich Hervorragende und Bedeutende oft ganz wo anders suchen als in der politischen Geschichte, und was unter politischem Gesichtspunkt wichtig schien, wie z. B. Regententabellen, kann zu etwas ganz Gleichgültigem unter kulturgeschichtlichem Gesichtspunkt zusammenschrumpfen. Wir stecken noch mitten drin in dieser Umwandlung der Ansichten über dasjenige, worauf es in der Geschichte ankommt, und unser Schulunterricht zeigt, dass dieselbe noch fern davon ist, unsere Auffassung ganz durchdrungen zu haben.

Dass es auf den Namen der geschichtlich einflussreichen Persönlichkeiten dabei gar nicht ankommt, erhellt daraus, wie gleichgültig es wäre, wenn wir den Namen des Verfassers des Nibelungenliedes jetzt plötzlich herausbekämen, oder feststellen könnten, dass der Dichter der Shakespeareschen Dramen ganz anders geheissen habe. Wenn das sittliche und religiöse Heldenthum eines Namenlosen sich in seinen unmittelbaren Wirkungen auf den engeren Kreis der nahe Stehenden beschränkt, so ist doch damit nicht gesagt, dass seine mittelbaren Wirkungen auf das Volk nicht sehr bedeutend sein können, gleichviel ob die Ueberlieferung von dem Ursprung dieser Wirkungen mit fortgepflanzt wird oder nicht. Der Held bleibt immer Held und sein Sieg oder Untergang ein geschichtlich Schönes, gleichviel wie gross oder klein die Wellenringe sind, die von ihm ausgehen; die Tragödie im Bürgerhause ist nicht minder ein geschichtlich Schönes, sofern sie sich thatsächlich ereignet hat, als die im Königsschlosse, und da keine Kraft in der Welt sich verliert, so können auch ihre geschichtlichen Wirkungen niemals gleich Null sein. Für den objektivirten Niederschlag eines geschichtlichen Entwickelungsprocesses kommt es nicht mehr darauf an, ob einer oder viele, ob berühmte oder namenlose Mitglieder des Volkes an seiner Entstehung mitgewirkt haben; er spiegelt die geschichtliche Entwickelungsstufe des Volkes und der Zeit, welcher er angehört, in beiden Fällen gleich treu wider.

Für die Schönheit eines geschichtlichen Vorgangs ist es ebenfalls gleichgiltig, ob er in dem Zweikampf berühmter Helden, oder in dem Massenkampf zweier Volkshaufen besteht, vorausgesetzt, dass letzterer noch einen einheitlichen Wahrnehmungsschein für den günstig aufgestellten Zuschauer liefert. Die Massenhaftigkeit der Betheiligung an geschichtlichen Handlungen steigert sogar deren Grossartigkeit und Erhabenheit, und liefert somit einen nicht bloss kulturgeschichtlichen sondern geradezu politisch-geschichtlichen Hintergrund für die Handlungen der leitenden Persönlichkeiten. Das Zusammenwirken der Massen hört nur da auf, ein geschichtlich Schönes sein zu können, wo deren Wirkungsweise sich der Anschauung und Wahrnehmung entzieht, wie z. B. bei der Entwickelung der Sprache, der Mythologie, der Volksdichtung n. s. w.; hier tritt alsdann das Schöne allerdings nur in den einzelnen fördernden Individuen zu Tage, weil nur an ihnen sich sinnlich erfassen lässt, wie der Bildungsprocess des Niederschlags vor sich geht, und im Uebrigen muss man sich an den objektivirten Niederschlag selbst halten.

Man wird deshalb das kulturgeschichtlich Schöne, sofern es geschichtlicher Vorgang ist, mit dem geschichtlich Schönen im engeren Sinne vereinigen, und von beiden nur dasjenige kulturgeschichtlich Schöne abscheiden müssen, das nicht lebendiger Process, sondern Resultat eines vorhergehenden Processes ist. Man wird mit andern Worten das geschichtlich Schöne in ein Schönes der Handlung und ein Schönes des Ergebnisses sondern müssen, und im ersteren zwar kulturgeschichtlich Schönes und geschichtlich Schönes im engeren Sinne vor sich haben, im letzteren aber nur den schönen Niederschag des kulturgeschichtlichen Processes. Das erstere Gebiet wird der Poesie und Mimik unmittelbar, der bildenden Kunst nur mittelbar erreichbar sein; das letztere Gebiet hingegen wird, sofern es dem Augenschein angehört, der bildenden Kunst unmittelbar, der Dichtkunst aber nur mittelbar (durch Beschreibung) zugänglich sein. Ein Theil des objektivirten Niederschlags der Kulturgeschichte ist, obzwar ein geschichtlich Schönes zu nennen, darum doch der Wiedergabe durch die Kunst unzugänglich, tritt aber dafür als Mittel der Kunst in deren Dienst, nämlich die Sprache.

d. Die praktischen Ideale.

In dem Ergebniss des kulturgeschichtlichen Processes sind zwei Theile zu unterscheiden, deren einer dem sinnlichen, deren anderer dem geistigen Gebiet angehört. Der erstere umfasst ausser den Trachten, Geräthen, Bauwerken und Sprachen auch die Spiele und Volkstänze, die Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten, sofern sie sich äusserlich darstellen; der letztere dagegen umfasst die Ideale des Herzens und Gemüths, durch welche die Beziehungen der Menschen unter einander bestimmt werden, insbesondere die ethischen und religiösen Ideale. Unter ethischen Idealen sind hier mit inbegriffen die Heimathsliebe, das Nationalgefühl, der Patriotismus, die Ehre, die Treue, die Blutsbrüderschaft, die Freundschaft, der Frauendienst, die Liebe, kurz alle die mannichfach abwechselnden kulturgeschichtlichen

Formen, in denen das Verhalten des Menschen zu seines Gleichen und zur Gesammtheit sich in normativer Weise ausgeprägt hat. Unter religiösen Idealen sind nicht nur die phantasiemässigen Glaubenswelten der verschiedenen Religionen zu verstehen, sondern auch die specifische Beschaffenheit der von ihnen als Muster aufgestellten Frömmigkeit und religiösen Wirksamkeit in Kultus und Glaubensverbreitung.

Dass diese Ideale des Geistes und Gemüths ebenso gut und in weit höherem Sinne ein geschichtlich Schönes sind als Nationaltrachten und Volkssprachen, bedarf keines Beweises, ebenso wenig als dass sie Produkte eines kulturgeschichtlichen Processes und in ihrer specifischen Eigenthümlichkeit im höchsten Grade charakteristisch für die von einer Zeit und einem Volk errungene Kulturstufe sind. Um sich als geschichtlich Schönes darzustellen, bedürfen sie allerdings einer scheinhaften Versinnlichung; diese finden sie einerseits in dem geschichtlichen, sowohl öffentlichen wie privaten Leben der betreffenden Völker und Epochen, andrerseits in dem Kunstschönen, das aus der Kunstübung derselben hervorgeht. Das geschichtlich Schöne sowohl der Handlungen als der Sitten und Gebräuche hat an diesen Gemüths-Idealen erst seinen innersten Kern, seine Seele, durch die es erklärt wird, und in keinem Punkte drängt das geschichtlich Schöne gebieterischer über sich hinaus zum Kunstschönen, als da, wo es sich zu diesen Gemüthsidealen sublimirt hat. Andrerseits sind dieselben aber auch kein Kunstschönes, ja nicht einmal ästhetische Ideale der Phantasie; sondern die Phantasie, welche dieselben schafft, steht bei ihnen im Dienste ethischer oder religiöser Gemüthsbedürfnisse, kurz im Dienste realer praktischer Ziele. Es sind also praktische, nicht ästhetische Ideale und als solche scharf zu unterscheiden von den ästhetischen Kunstidealen, welche sich gleichzeitig mit ihnen entwickeln und mit ihnen in Wechselwirkung stehen. Die praktischen und die ästhetischen Ideale einer Zeit sind Sprossen aus derselben Wurzel, aus dem Zeitgeist und der Volksseele der für die betreffende Epoche tonangebenden Stämme oder Nationen; sie erwachsen also ebenso wohl von rückwärts aus gleichen Grundstimmungen und Weltanschauungen, wie sie nach vorwärts einander befruchten, Wachsthumsreize gewähren, Richtung geben und modificirend beeinflussen. Aber trotzdem sind sie bei der begrifflichen Betrachtung streng von einander zu sondern, weil sie verschiedenen Lebensgebieten, dem realen praktischen und dem idealen ästhetischen angehören; die praktischen Ideale sind aus ästhetischem Gesichtspunkt ein geschichtlich Schönes, die ästhetischen Ideale dagegen Normen und Ziele der Produktion des Kunstschönen, und sofern sie in Kunstwerken eine annähernde äussere Darstellung und Fixirung gefunden haben, ein Kunstschönes, und zwar Moment der geschichtlichen Entwickelung des Kunstschönen.

Hegel, Trahndorff und Weisse waren die ersten, welche den praktischen Idealen in der Aesthetik Beachtung schenkten, wobei der eine mehr diese, der andre mehr jene Seite des Gegenstandes hervorkehrte. Am vielseitigsten hat Hegel den Gegenstand behandelt (Aesth. I 193—532, II 1—240), und auf ihn wird deshalb jeder Nachfolger

zurückgehen müssen, wenngleich vieles von Hegel in diesen „zweiten Theil“ seiner Aesthetik hineinbezogen ist, was nicht hineingehört, und seine Behandlung keineswegs erschöpfend ist. Vor allen Dingen fehlt aber bei diesen drei Aesthetikern noch der Begriff des geschichtlich Schönen und sie bringen das über die praktischen Ideale Ausgeführte unter ganz verschiedene Rubriken unter, Weisse z. B. unter den Begriff des geistig Schönen, Hegel unter den Begriff des Kunstschönen oder des (ästhetischen) Ideals und seiner Entwickelung zu den besonderen Formen des Kunstschönen. Man kann es nun zwar aus äusseren Gründen vielleicht zweckmässig finden, den Entwickelungsgang der praktischen und ästhetischen Ideale nicht getrennt, sondern wegen seiner geschichtlichen Wechselwirkung und Wurzelgemeinsamkeit vereint zu behandeln und zur ästhetischen Kulturgeschichte oder Philosophie der Kunstgeschichte zu erweitern (wie es Carriere in seinem Werke: „Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwickelung“ gethan hat), aber man muss doch immerhin die begriffliche Unterscheidung zwischen den praktischen und ästhetischen Idealen in der Aesthetik klar hinstellen und streng festhalten, und immer von Neuem darauf hinweisen, dass die ersteren zum geschichtlich Schönen, die letzteren zum Kunstschönen gehören, woran es bei Hegel gänzlich mangelt. Ausserdem aber scheint es eine verkehrte Ordnung, die Geschichte des Kunstschönen oder der künstlerischen Ideale früher zu behandeln als das Kunstschöne selbst, anstatt sie an den Schluss zu stellen. Hegel ist dazu durch seinen Irrthum veranlasst, als ob die Gliederung der Künste durch die geschichtliche Entwickelung des Kunstideals (zu den Stufen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen) bedingt sei; aber Schasler hat diese Entschuldigung nicht für sich, und schickt doch die geschichtliche Entwickelung des Kunstideals der Behandlung des Kunstschönen voraus (Aesth. I 198—234). Während Hegel die Entwickelung der praktischen Ideale dem Entwickelungsgang des ästhetischen Ideals einschaltet, weil ihm der Begriff des geschichtlich Schönen fehlt, fügt umgekehrt Schasler die geschichtliche Entwickelung des Kunstschönen der Betrachtung über „die kulturgeschichtliche Schönheit“ ein, die er der „Naturseite der menschlichen Schönheit“ parallelisirt und folgen lässt. Den Gipfel der Verwirrung erreicht Vischer, indem er die Ideale der Liebe und Ehe unter dem „Naturschönen“ (§ 321—323), die Ideale des Staats und der Kirche, des Ritterthums und der Aufklärung unter dem „geschichtlich Schönen“ (§ 350—361, 371), die religiösen Ideale aber mit den ästhetischen Idealen zusammen unter der „Geschichte der Phantasie oder des Ideals“ (§ 416 fg.) behandelt. Vischer unterlässt also erstens die Vereinigung der praktischen Ideale unter der Rubrik des „geschichtlich Schönen“, trotzdem er diese Rubrik besitzt und zu einer gar nicht in eine Aesthetik hinein gehörenden Philosophie der Geschichte ausspinnt. Er konfundirt zweitens die ästhetischen und praktischen Ideale mit einander, ohne ihre Gegensätzlichkeit zu bemerken, zieht aber davon doch wieder nicht den rechten Nutzen für die Darstellung der Wechselwirkung beider, weil er die praktischen Ideale in dieser „Geschichte des Ideals“ auf die religiösen Ideale be-

schränkt. Er führt drittens den nutzlosen Eiertanz auf, die Geschichte der ästhetischen Ideale zu schreiben, ohne die Künste und ihre Geschichte bei Namen zu nennen, bloss weil er dieser Geschichte des Kunstideals im System ihren Platz vor der Kunstlehre anstatt hinter derselben angewiesen hat.

Eine klare Trennung findet sich nur bei Köstlin durchgeführt, dessen Stoffvertheilung hier ebenso wie beim Naturschönen besondere Beachtung verdient. Dass er dasjenige, was man das kulturgeschichtlich Schöne zu nennen pflegt, von dem geschichtlich Schönen im engeren Sinne unter der wunderlichen Bezeichnung „das Leben" absondert und als Zwischenglied zwischen dem Naturschönen und dem geschichtlich Schönen behandelt (Aesthetik S. 839—883), wird schwerlich jemanden irre führen; denn es liegt auf der Hand, dass das „Lebensschöne" theils ein Naturschönes, theils ein geschichtlich Schönes, theils eine Kombination aus beiden Arten des Schönen sein muss. Die praktischen Ideale in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung sind allerdings von Köstlin zu leichthin und viel zu knapp behandelt (S. 884 bis 889) und wird man zur Ergänzung in diesem Punkte doch immer auf die drei genannten älteren Aesthetiker (Hegel, Trahndorff, Weisse) zurückgreifen müssen. Die von Carriere in seiner Aesthetik (2. Aufl. I, 378—416) gegebenen Andeutungen über das geschichtlich Schöne sind um ebensoviel zu knapp, wie die Ausführungen seines fünfbändigen kunstgeschichtlichen Werkes für den ästhetischen Bedarf zu breit angelegt, weshalb es sehr verdienstlich wäre, wenn er seiner Aesthetik einen dritten Theil „Die Geschichte des Schönen" anfügen wollte, worin das rechte Maass gewahrt wäre.

VIII. Die Entstehung des Kunstschönen.

1. Die drei Vorstufen der künstlerischen Thätigkeit.

Die Aesthetik hat sowohl die ästhetische Produktivität als auch die ästhetische Receptivität zu berücksichtigen, und wird ebenso einseitig, wenn sie sich bloss auf die eine, wie wenn sie sich bloss auf die andere stützt. Die Receptivität macht einerseits geringere Voraussetzungen und umspannt andrerseits ein weiteres Gebiet als die Produktivität. Jeder Mensch ist mehr oder weniger zur ästhetischen Receptivität veranlagt, aber nur bei wenigen erreicht die Anlage zur Produktivität einen Grad, der sie aus dem Zustande der Latenz heraushebt. Die Receptivität hat nur ein Verhältniss zu dem Gegebenen zu gewinnen nöthig, die Produktivität bedarf eines Verhältnisses zu einem noch nicht Gegebenen, das erst geschaffen werden soll. Die Receptivität verhält sich zur Produktivität wie Analyse zur Synthese, und da die Analyse immer die leichtere und einfachere Aufgabe von beiden ist, so wird die Aesthetik mit der Receptivität beginnen müssen. Es ist leichter anzugeben, welches von zwei Objekten mehr gefällt als das andre, als zu einem gegebenen Objekt ein zweites her-

vorzubringen, welches mehr gefällt als dieses. Die Receptivität erstreckt sich gleichmässig auf Naturschönes, geschichtlich Schönes und Kunstschönes, die Produktivität, soweit sie unsrer Erfahrung zugänglich ist, nur auf das letztere, weil nur bei ihm das Bewusstsein in ästhetischer Absicht mitwirkt.

Eine Aesthetik, welche sich ausschliesslich auf die Produktivität stützt, kommt deshalb nothwendig dazu, blosse Lehre vom „Können“ oder Kunstlehre zu werden (Schleiermacher, Deutinger) und das Naturschöne und geschichtlich Schöne aus ihrem Gebiete hinauszuweisen. Eine Aesthetik, die sich bloss auf die Receptivität stützt, kann dagegen den wichtigsten Theil des Schönen, das Kunstschöne nicht erschöpfen, weil dasselbe wesentlich mitbedingt ist durch seine Genesis, d. h. durch die ästhetische Produktivität. So gerechtfertigt es deshalb ist, die principiellen Untersuchungen über das Wesen und den Begriff des Schönen vornehmlich auf die Receptivität gegenüber dem als gegeben vorausgesetzten Schönen zu stützen, ebenso unerlässlich scheint die Berücksichtigung der Produktivität vor dem Eintritt in die Betrachtung des Kunstschönen.

a. Die Nachahmung.

Was zunächst anregend auf die Anlage zur künstlerischen Produktivität wirkt, ist das Zusammentreffen der Receptivität mit dem Nachahmungstrieb. Der Mensch findet ästhetisches Gefallen an dem Thiere, das er jagend erlegt hat, und der angeborene Nachahmungstrieb reizt ihn die aufgefasste Form als Umriss in einen Knochen oder ein Geweih einzuritzen. Die Schwierigkeiten der Technik für den gänzlich Ungeübten wirken dabei abschreckend auf die Mehrzahl, und nur die Individuen, bei welchen sowohl die Receptivität als auch der Nachahmungstrieb eine besondre Energie besitzt, wagen sich an deren Ueberwindung, finden aber auch ihren Lohn in der Bewunderung, welche die Genossen der vollbrachten Leistung zollen, und werden durch dieselbe zu neuen Versuchen angespornt. Was so aus der Nachahmung entsteht, hat keinen Zweck als den, dem eigenen ästhetischen Bedürfniss so wie später dem der Genossen Genüge zu thun; es ist also ein freies Schöne, sofern es als selbstständig isolirtes gedacht wird. Natürlich kann es noch nicht freies Kunstwerk heissen, weil es auf der untersten Vorstufe zum Kunstwerk stehen bleibt, aber es ist doch schon ein Anlauf zum freien Kunstwerk, eine Studie, welche auf die Gewinnung der Künstlerschaft unwillkürlich abzielt. Selbstverständlich kann dasjenige, was in seiner selbstständigen Isolirung als ein freies Schönes gelten muss, Moment eines unfreien Schönen werden, nämlich indem es als Ornament an einem Geräthe angebracht ist und zu dessen Verzierung dient, grade ebenso wie ein Hautrelief isolirt gedacht ein freies Kunstwerk ist, als Ornament eines Schildes oder einer Vase aber zum dienenden Bestandtheil eines unfreien Kunstwerks wird. Ist der Knochen, der die Umrisse des Thieres zeigt, zu keinem praktischen Gebrauch bestimmt, sondern nur „Tafel“ für die Zeichnung, so ist die Absicht, ein freies Schönes herzustellen, ganz offenbar; der ästhetische Werth der Zeichnung wird aber dadurch

nicht verringert, wenn der Knochen zugleich irgend welchem Zwecke (als Hammer, Schlägel, Keule u. s. w.) dient. Entschieden unfrei aber wird das Nachahmungsprodukt selbst, wenn es als Zeichnung einem praktischen Zwecke dient, wenn z. B. die eintättowirten Thierbilder Zeichen einer Stammes- oder Geschlechts-Zugehörigkeit werden, oder die Gravirung auf Geräthen einen Eigenthums-Stempel bedeutet; denn in diesem Falle dient die nachgeahmte Naturgestalt bereits als Element einer Bilderschrift, die einem ausserästhetischen Zwecke dient.

Als Nachahmung kann man es auch auffassen, wenn der Naturmensch bunte Federn oder schön gezeichnete Felle zu seinem Schmuck verwendet, ohne dass dieselben einem praktischen Bekleidungsbedürfniss dienen; ihm gefallen die bunten Federn und Felle an den Vögeln und Säugethieren, und er ahmt an sich künstlich das gefällige Aeussere, das jene von Natur besitzen, nach, wobei er als bequemstes Material die Federn und Felle der erlegten Thiere selbst benutzt. Wäre nicht vorher seine ästhetische Receptivität durch das sinnlich Angenehme der Farben und das mathematisch Gefällige ihrer Vertheilung angesprochen worden, so wäre er nie auf den Gedanken gekommen, seine eigene Erscheinung durch Nachahmung derselben zu verschönern. Erst wenn durch Aufnehmen der naturschönen Muster des sinnlich Angenehmen und mathematisch Gefälligen der Sinn für die formale Schönheit der untersten Konkretionsstufen geweckt und durch nachahmende Uebung gekräftigt ist, wird der Mensch im Stande sein, einerseits farbige und lineare Ornamente der einfachsten Art selbstthätig ohne Naturvorbild zu erfinden, und andrerseits das sinnlich Angenehme und mathematisch Gefällige, das sich ihm ästhetisch zufällig bei seinen Arbeiten oder Spielen ohne Naturvorbild ergiebt, festzuhalten und experimentell fortzubilden. So entwickelt sich z. B. der Sinn für ästhetische Maassverhältnisse in zweckmässigen Geräthen und Bauten, indem von allen ohne ästhetische Absicht hervorgebrachten Modellen die formal gefälligsten festgehalten, nachgeahmt und probirend modificirt werden; so entwickelt sich ferner der Sinn für ästhetische Tonverhältnisse aus der zufälligen Entdeckung, dass angeblasene Röhren von verschiedener Länge oder gerissene Saiten von verschiedener Länge und Spannung verschiedene bestimmte Töne von gefälligem oder missfälligem Zusammenklang ergeben. Die einmal entdeckte Hirtenpfeife und Lyra werden aus receptivem ästhetischem Interesse festgehalten und von Andern nachgeahmt, um vermittelst derselben die gefälligen ästhetischen Tonverhältnisse zu reproduciren.

Die Nachahmung ist nicht nur in der Kunstgeschichte die erste Stufe der Kunstthätigkeit, sondern (nach dem Gesetz der abgekürzten Wiederholung der Phylogenese in der Ontogenese) auch in dem Einzelnen zu jeder Zeit; sie ist auch nicht eine Stufe, welche von der Menschheit oder von dem begnadetsten Künstler jemals so überwunden werden könnte, dass sie endgültig bei Seite geschoben werden dürfte, sondern sie ist der sichere Erdboden, aus dessen Berührung auch der vollendete Meister immer neue Sicherheit und Kraft schöpft, und der Regulator, durch welchen allzuweite subjektive Abirrungen eines Ein-

zelnen oder einer Zeitrichtung immer wieder zur Besinnung gebracht werden. Wie der Meister der Malerei, Mimik oder Dichtkunst immer wieder die Gestaltungstendenzen seiner Phantasie mit dem konkurrirenden Naturschönen vergleichen muss, so muss der Meister der Baukunst oder Musik immer wieder zurückblicken auf die Meisterwerke der Kunstgeschichte und sich immer von Neuem in diese versenken, um seinen unkontrolirten Gestaltungsdrang vor subjektiver Entartung zu schützen, oder doch um sich der gewahrten Kontinuität mit der Entwickelung seiner Kunst zu vergewissern. An der Nachahmung des Naturschönen und vorhandenen Kunstschönen lernt der Mensch den ästhetischen Schein ablösen von dem, was nicht zu ihm gehört, d. h. er lernt sehen, hören und phantasiemässig anschauen ohne Einmischung des Gedankens und des aus dem Gedanken stammenden sinnlichen Vorurtheils, d. h. er lernt seine Sinne und Phantasie ästhetisch gebrauchen. An der Nachahmung lernt er aber auch die Beherrschung der Darstellungsmittel, d. h. er gewinnt diejenige technische Fertigkeit, ohne welche künstlerische Aufgaben nicht zu lösen sind. Hat doch die Mimik (als Einheit von Geberdenmimik und Sprachmimik) sogar ihren Namen von der Nachachmung, da sie offenbar daraus entstanden ist, dass ein Mensch die Art eines Andern zu gehen, zu stehen, sich zu benehmen und zu reden nachahmte, wenn sie ihm irgendwodurch aus dem Gewöhnlichen und Gewohnten herauszutreten schien. Bei uns pflegt solche Nachahmung nur noch zum Zweck der karikirenden Persiflage vorzukommen, die sich besonders gegen Respektspersonen kehrt (z. B. gegen Lehrer); aber in südlichen Völkern von weit lebhafterem Geberdenspiel und Nachahmungstrieb ist es sehr gewöhnlich, dass auch die Würde und Anmuth und die sonstigen ästhetisch hervortretenden Eigenthümlichkeiten bestimmter Personen von andern unwillkürlich oder absichtlich genau nachgeahmt werden, um der Vorzüge ihrer ästhetischen Erscheinung auch theilhaftig zu werden. Die hiermit gegebene unfreie Mimik wird erst dann zur freien, wenn sie auf ein freies Kunstschönes angewandt oder übertragen wird, wobei der Nachahmende dann eben nicht mehr seine Person, sondern eine fingirte vorführt.

Es ist kein Wunder, dass die ästhetische Theorie ebenso wie die Kunst selbst mit der Nachahmung beginnt und sich zunächst bemüht, das Ganze der Kunst aus dieser ihrer untersten Vorstufe abzuleiten und zu erklären. Bei diesem Versuch zeigt es sich dann eben, dass das ergriffene Erklärungsprincip, obzwar das nächstliegende, doch keineswegs ausreichend ist, sondern über sich selbst hinausweist und fortdrängt. Diess wird aber von demselben Aesthetiker, der die principielle Bedeutung der Nachahmung zum ersten Mal systematisch durchgeführt hat, noch nicht ausdrücklich anerkannt werden können, sondern das über sich selbst Hinausdrängen des Nachahmungsprincips wird sich hier zunächst so kundgeben, dass der Name *μίμησις* zwar festgehalten, aber in denselben eine seinen Begriff überschreitende Bedeutung hineingepfropft wird (nämlich die der produktiven Gestaltung). Die Späteren jedoch haben keine Entschuldigung, wenn sie dieses Verhältniss übersehen und sich durch die Autorität des

Stagiriten so sehr in ihrem Urtheil gefangen nehmen lassen, dass sie das Nachahmungsprincip als das erschöpfende Kunstprincip vertheidigen, weil der grosse Aristoteles es aufgestellt hat.

Die blosse Nachahmung wäre entschieden unfähig, über das Naturvorbild hinauszugelangen; das höchste Ziel, das sie sich stecken kann, ist das, dasselbe zu erreichen. Da es aber niemals zwei ganz gleiche Dinge giebt, so muss jede Reproduktion hinter dem Original zurückbleiben, welche dasselbe nicht übertrifft. Keine Kunst kann jemals an lebendiger Realität, an Feinheit der mikroskopischen Durcharbeitung, an Vielseitigkeit der dargebotenen Ansichten, an Reichthum der Wandelungsfähigkeit u. s. w. mit der Natur wetteifern, und es fällt dagegen gar nicht in's Gewicht, dass manche Kunstwerke in einigen Künsten eine relativ längere Dauer haben als manches Naturschöne. Ob übrigens die Dauer einer auf Leinewand gemalten Landschaft grösser ist als diejenige ihres Naturvorbildes, dürfte mit Recht bezweifelt werden; die grössere Dauer kommt also nicht einmal allen Werken der bildenden Kunst zu, geschweige denn denen der Mimik. Sei es auch, so liegt doch grade in der flüchtigen Vergänglichkeit des Schönen eine Erhöhung seines Zaubers, die zugleich den Genuss an ihm erhöht. Beruht das Kunstschöne bloss auf Nachahmung, so stände es unbedingt ästhetisch tiefer als sein Original, wie wir diess überall bei den Nachahmungen von Meisterwerken durch die Schule sehen, so gäbe es keinen rein ästhetischen Rechtfertigungsgrund mehr für seine Existenz, sondern höchstens den ausserästhetischen Grund, wie ihn das ästhetisch werthlose Portrait oder die ästhetisch werthlose Abbildung einer bereisten Gegend hat.

b. Die Idealisirung.

Die zweite Vorstufe der Kunstthätigkeit ist die Idealisirung. Indem die Receptivität sich davon überzeugt, dass ein Exemplar derselben Gattung schöner ist als das andre, entsteht die Vorstellung eines Exemplars das noch schöner wäre, als das schönste in der Erfahrung vorgekommene, und sobald diese Vorstellung sich ausgebildet hat, geht die unbewusste oder bewusste Absicht des Producenten dahin, die Schönheit des Naturschönen bei der Nachahmung ebenso zu übertreffen, wie das schönere Naturexemplar die minder schönen übertrifft. Dabei bleibt die Kunstthätigkeit zwar wesentlich Nachahmung, aber sie hört auf, sklavische Nachahmung zu sein und wird zur frei modificirten Nachahmung. Die Modifikation der Nachahmung, durch welche sich diese Stufe von der vorhergehenden der blossen Nachahmung unterscheidet, ist eben die Idealisirung. Dieselbe ist theils negativ, theils positiv. Die negative Idealisirung reinigt das Naturvorbild, indem sie die unberechtigt hässlichen, ideewidrigen, zufälligen und unnöthig störenden Bestandtheile ganz ausscheidet oder doch so weit herabdämpft und abschwächt als der Zusammenhang des Ganzen gestattet, und indem sie selbst die an und für sich schönen Bestandtheile, welche aber für die Versinnlichung des idealen Gehalts unwesentlich sind und deshalb durch Theilung und Ablenkung der Aufmerksamkeit störend wirken, wo möglich ganz fortlässt oder,

wenn das nicht angänglich, doch durch Abschwächung oder Verdunkelung zurücktreten lässt und minder auffallend macht. Die positive Idealisirung verstärkt die für die Versinnlichung des idealen Gehalts wesentlichen Bestandtheile des Ganzen, rückt sie in hellere Beleuchtung, schiebt sie mehr in den Vordergrund, betont sie kräftiger, kurz wendet alle Mittel an, um ihr Uebergewicht über die unwesentlichen Bestandtheile zu erhöhen.

Man erkennt sogleich, dass beide Arten der Idealisirung dasselbe Ziel haben: das relative Hervorstechen der wesentlichen Züge vor den unwesentlichen zu vergrössern, und dass nur die eine Art dieses Ziel durch Abschwächung der unwesentlichen, die andre durch Verstärkung der wesentlichen Züge zu erreichen sucht. Nun bleibt zwar der abstrakte Werth eines Verhältnisses oder Bruches derselbe, sei es dass man den Zähler dividirt, sei es dass man den Nenner multiplicirt, aber die Erscheinung des Bruches für die Anschauung, die Art und Weise, wie er den abstrakten Grössenwerth des Verhältnisses ausdrückt, ist verschieden, und diese Ausdrucksweise ist für die ästhetische Anschauung ebenso wichtig und noch wichtiger als der abstrakte Inhalt. Die negative Idealisirung liefert ein Resultat, das weniger konkret und individuell ist als das Naturvorbild, und sich mehr als dieses dem abstrakten Gattungsideal nähert; die positive Idealisirung dagegen führt zu einem Ergebniss, in welchem gerade die charakteristischen Züge stärker hervortreten als im Naturvorbild, welches also charakteristischer und konkret individueller ist als dieses. Die negative Idealisirung kann also nur die formale, d. h. hier vor Allem: die gattungsmässige Schönheit des konkreten Naturvorbilds steigern; die positive Idealisirung hingegen steigert im Vergleich zu dieser die inhaltliche, d. h. die charakteristische, konkret-individuelle Schönheit. Tritt die negative mit der positiven Idealisirung zusammen, so wird sowohl die formale als auch die inhaltliche Schönheit des Naturvorbilds gesteigert; je nachdem die negative oder die positive Idealisirung in der Verbindung vorherrscht, wird auch die Steigerung der formalen oder diejenige der inhaltlichen Schönheit überwiegen.

Die negative Idealisirung wird vorbereitet und begünstigt durch Undeutlichkeit der Anschauung, welche die kleinen und unwesentlichen Einzelheiten verwischt und nur die grossen, hervorstehenden und wesentlichen Züge übrig lässt. Derart wirkt z. B. mangelhafte Beleuchtung (Dämmerung, Mondschein, Fackellicht), unzulängliche Wahrnehmungsschärfe (Kurzsichtigkeit, Schwachsichtigkeit), räumliche Ferne (Luftperspektive, Verklärung einer Klangwirkung durch Verschwinden der störenden Nebentöne beim Durchlaufen grösserer Luftmassen, Alphorn) und zeitliche Ferne für die Erinnerung (verklärende Wirkung des Gedächtnisses durch Vergessen der störenden Nebenumstände). Deshalb drückt der Maler die Augen halb zu, um undeutlicher zu sehen, deshalb meidet der Zuhörer einer Musikaufführung die allzugrosse Nähe des Orchesters, deshalb wird dem Dichter die Darstellung längst vergangener Erlebnisse leichter als die so eben verflossener.

Auch die positive Idealisirung hat solche Hülfen zur Verfügung. Die grelle Beleuchtung einer wilden Felspartie durch den Blitz

oder eines charakteristischen Kopfes durch eine Fackel im finstren Raume verbinden eine Abschwächung der Nebensachen mit einer Verstärkung der Hauptsachen, aber doch zu sehr auf Kosten der Deutlichkeit und Vollständigkeit des Gesammteindrucks, als dass solche Ausnahmen in's Gewicht fallen könnten. Aber überall kommt viel darauf an, welche Stellung, Haltung und Beleuchtung eine Gestalt oder Gruppe zeigt, in welcher Beleuchtung und von welchem Standpunkt aus eine Landschaft betrachtet wird und in welchen Verhältnissen und Bethätigungen man Gelegenheit hat, einen Charakter zu beobachten; die charakteristischen Züge können im einen Falle kaum erkennbar sein, im andern Falle eklatant hervortreten. Sache des Nachahmenden ist es, dem Modell die rechte Haltung und Beleuchtung zu geben, für die Aufnahme der Landschaft den rechten Standpunkt auszusuchen und die rechte Beleuchtung abzupassen, und die Charaktere so anhaltend zu beobachten, bis die Gelegenheit ihrer charakteristischen Bethätigung eintritt.

Nun darf man aber solche Hülfen der negativen und positiven Idealisirung noch nicht mit der Idealisirung selbst verwechseln; sie sind nur die Brücken, die von der Nachahmung zur Idealisirung hinüberleiten. Denn noch ahmt der Producent genau den Eindruck nach, den ihm seine Sinne oder sein Gedächtniss darbieten, und seine Thätigkeit bei der Sache beschränkt sich darauf, dass er von mehreren möglichen Sinneseindrücken desselben Objekts den schönsten auswählt, eventuell auch zur Herbeiführung desselben mitwirkt. Diese Thätigkeit wird aber noch nicht durch ästhetische Produktivität sondern durch Receptivität bestimmt, denn das rein empirische Probiren der verschiedensten Stellungen, Beleuchtungen und Aufnahmestandpunkte ist doch nur eine versuchsweise Vermehrung des der Receptivität zur Auswahl stehenden Materials, nicht eine ästhetische Produktivität, und steht auf demselben Boden mit dem Aussuchen schöner Modelle.

Das ästhetische Produciren im Idealisirungsprocess und mit ihm die aktive Idealisirung selbst beginnt erst da, wo der Nachahmende mit bewusster Absicht etwas andres in seinem Nachbild giebt als das Naturvorbild, d. h. wo die Ausscheidung des unnöthigen Störenden, die Abschwächung des Unwesentlichen und die Verstärkung des Wesentlichen nicht schon durch die Umstände in dem Wahrnehmungsschein oder Erinnerungsschein hervorgebracht wird, sondern erst durch den Nachahmenden im Nachbilde. Man kann sich diess aus dem Gesichtspunkt der Receptivität so denken, dass das Naturvorbild mit einem modificirten Phantasiebild verglichen, und letzteres schöner befunden wird; aus dem Gesichtspunkt der Produktivität ist diess aber nur die empirische Bewährung, und die eigentliche Leistung der Idealisirung steckt in der Hervorbringung des Phantasiebildes, welches dem Naturvorbilde vorgezogen zu werden verdient. Damit ein solches zu Stande kommt, muss der Producent ein intuitives Bewusstsein davon haben, welche Züge und Bestandtheile an dem Naturvorbild unwesentlich und welche wesentlich sind; dazu bedarf es aber wiederum eines intuitiven Erkennens der Idee und der von derselben

an eine adäquate Versinnlichung zu stellenden Ansprüche. Mit andern Worten: das zu producirende Phantasiebild muss bei der negativen Idealisirung dem gattungsmässigen Ideal, bei der positiven Idealisirung dem konkret-individuellen Ideal näher kommen als das Naturvorbild. Es braucht auch nicht als Phantasiebild selbstständig neben oder ausser dem Naturvorbild zu stehen, sondern kann sehr wohl in dasselbe hineingeschaut werden, so dass durch eine Art von Illusion das Wahrnehmungsbild des Naturobjekts sich im Sinne des Ideals verändert, oder doch das empirische Wahrnehmungsbild mit der idealischen Phantasie-Illusion auf demselben Punkt des Gesichtsfeldes kämpft, d. h. bald dieselbe zurückdrängt und verdunkelt, bald von ihr überwunden wird. Es kann aber auch die Kraft der Phantasie so gering sein, dass es gar nicht zu solcher sinnlichen Illusion kommt, sondern das Phantasiebild eine blasse undeutliche Vorstellung bleibt, die sich über das Naturvorbild überlagert und dieses durch sich hindurchscheinen lässt; das matte Gebilde der Phantasie muss dann nur soviel Bestimmtheit haben, dass es sich im Nachahmungsbilde durchsetzt und volle Scheinhaftigkeit gewinnt. Mit diesem Begriff der Idealisirung ist die Bahn eröffnet, auf welcher die Kunst die Natur überflügeln kann; die ästhetische Nachahmungstheorie kann daher nur dann einigermaassen den Schein irgend welcher Haltbarkeit gewinnen, wenn sie den Begriff der Idealisirung in sich aufnimmt. Diess ist denn auch von demjenigen Aesthetiker geschehen, der in neuerer Zeit versucht hat, die Nachahmungstheorie aufrecht zu halten (vgl. von Kirchmanns Aesth. Kap. VI, „Die Idealisirung des Schönen" Band I, S. 266—320); es ist aber klar, dass mit Einführung dieses Begriffs das Princip der Nachahmung thatsächlich überwunden ist, und etwas zum Princip des Kunstschönen erhoben ist, was durch Nachahmung niemals zu erreichen ist und über alle Nachahmung hinaus liegt.

c. Die Kombination.

Der Begriff der Idealisirung allein genügt aber noch nicht, weil er sich nur auf die Modifikation der Nachahmung eines bestimmten gegebenen Objekts bezieht. Züge oder Bestandtheile, die an diesem Objekt nicht vorhanden sind, können nicht hinzugefügt werden, sondern nur vorhandene verstärkt werden; hässliche Züge oder Bestandtheile können nur dann ausgeschieden werden, wenn sie entbehrlich sind, also keines Ersatzes durch anderweitige schönere und ausdrucksvollere Züge oder Bestandtheile bedürfen. Nun finden sich vielleicht bei verschiedenen Objekten Züge, die in ihrer Vereinigung verwendbar wären; aber wenn man das eine Objekt nachahmt, fehlen die einen, und wenn man das andre Objekt nachahmt fehlen die andern. Da liegt es doch nahe, die schönen und ausdrucksvollen Züge der verschiedenen Objekte in einem Bilde zu vereinigen; diese Thätigkeit der Zusammensetzung oder Kombination geht aber sowohl über die blosse Nachahmung, wie über die idealisirende Nachahmung eines konkreten Naturvorbilds hinaus. In den Künstlerkreisen einer Stadt ist es bekannt, dass das Modell für Waden hier, und das Modell für Busen dort, das Modell

für Rücken in dieser, und das für Arme in jener Strasse wohnt. Ein Dichter entnimmt bestimmte Züge eines Charakters diesem, andre jenem Vorbild. Hat ein Maler für ein Genrebild die passenden Modelle aufgetrieben, dieselben richtig kostümirt und in die geeignete Stellung und Beleuchtung versetzt, so hat er durch Kombination ein Naturvorbild für seine Nachahmung konstruirt, das er auch durch den photographischen Apparat fixiren kann; die kostümirten Gliederpuppen thun dann das ihrige, um die Modellkosten nach Möglichkeit zu verringern. Hat ein Dichter verschiedene Charaktere in verschiedenen thatsächlichen Handlungen kennen gelernt, so kann er dieselben zusammenbringen, indem er sie in eine kombinirte Handlung einfügt; diess Verfahren genügt um so mehr, je weniger Werth auf die Handlung und je mehr Werth auf die Beobachtung und Wiedergabe der Charaktere gelegt wird. Als Kombination ist es auch anzusehen, wenn ein Schönes, das seiner Konstruktion nach auf der Stufe des passiv Zweckmässigen steht, in dem von der Konstruktion gelassenen Entfaltungsspielraum mit Ornamenten von der Stufe des sinnlich Angenehmen, mathematisch Gefälligen, Organischen oder Gattungsmässigen verziert wird.

Die Kombination, welche aus mehreren Naturschönen ein Kunstschönes durch Partialnachahmungen zusammenfügt, muss als die dritte Vorstufe der Kunstthätigkeit bezeichnet werden. Wenn auch die Bestandtheile des Kunstwerks aus der Nachahmung von Naturvorbildern entsprungen sind, so ist doch die Zusammenfügung dieser Partialnachahmungen eine Thätigkeit, welche über die Nachahmung hinausgeht, da sie kein Naturvorbild hat. Das ästhetische Motiv für die Kombination kann zunächst darin liegen, dass über die Individualitätsstufe der empirisch als Vorbild gegebenen Einzelexistenz durch Gruppenbildung zu einer höheren Individualitätsstufe hinausgegangen werden soll; so offenbart sich in dieser Kombinationsthätigkeit der Drang des Gestaltungstriebes nach möglichst hohen Konkretionen, und dieser Drang ist ebensowohl anzuerkennen beim Kombiniren des sinnlich Angenehmen und mathematisch Gefälligen zu reicheren Mustern, als die Natur sie bietet, wie bei der Zusammenfügung von Menschen zu einer die Familie, die Kirche, die Gemeinde, das Heer u. s. w. symbolisirenden Gruppe. Der zur Kombination führende Gestaltungstrieb kann dabei bestimmt werden entweder durch Nachahmung der Erinnerung an empirisch beobachtete Gruppirungen, die zu rasch vorübergingen, um als Modell benutzt werden zu können, und nun annähernd so wiederhergestellt werden sollen; er kann ferner bestimmt werden durch rein experimentelles Verfahren, durch ein Ausprobiren aller möglichen Kombinationen, unter denen dann die Receptivität die zusagendste auswählt; er kann endlich bestimmt werden durch das Streben nach Idealisirung eines Hauptvorbilds unter Benutzung von geeigneten Nebenvorbildern.

Der erste Fall tritt z. B. ein, wenn ein Maler eine zufällig beobachtete Gruppe im Gedächtniss behält, skizzirt und dann für die Einzelfiguren geeignete Modelle sucht; hier bleibt die Kombination der blossen Nachahmung am nächsten und unterscheidet sich nur dadurch von ihr, dass das Ganze auf einer Nachahmung aus der Er-

innerung beruht, statt auf einer Nachahmung der gleichzeitig aufgestellten Modelle. Der zweite Fall, das tastende Ausprobiren spielt in allen Künsten eine grosse Rolle; der Dichter setzt versuchsweise die verschiedensten Reime in seinen Vers, der Maler skizzirt dieselbe Figur in mehreren Stellungen, der Musiker probirt die Wirkung verschiedener Harmonien zu denselbem Melodieton und verschiedene Fortführungen derselben Melodie, und je rathloser er an einem bestimmten Punkte über die geeignete Fortführung nachsinnt, desto mehr fühlt er sich gezwungen, zum Experimentiren mit den verschiedenen Möglichkeiten seine Zuflucht zu nehmen. Der dritte Fall, in welchem die Kombination der Idealisirung dient, tritt besonders dann ein, wenn ein Einzelindividuum, das als Hauptmodell dient, in einzelnen seiner Glieder oder Theile den ästhetischen Ansprüchen des Künstlers nicht genügt, und in diesen Punkten Ergänzung und partiellen Ersatz durch Nebenmodelle oder Hülfsmodelle erfordert; er kann aber auch dann eintreten, wenn der Künstler eine zufällig gesehene Gruppe, beziehungsweise deren Erinnerungsbild als Gesammtvorbild nimmt, und für einige oder alle Glieder dieser Gruppe schönere Einzelvorbilder sucht, als der Zufall sie in jener beobachteten Gruppe zusammengeführt hatte.

Wo die Kombination der Idealisirung dient, ist es klar, dass sie einer über die Nachahmung hinausgehenden Forderung des Gestaltungstriebes Genüge zu leisten bestrebt ist; aber auch da, wo sie nur dem Drang nach reicherer Gestaltung, vollerer Konkretion, oder höherer Individualitätsstufe entspringt, ist es doch immer das ästhetische Ungenüge an dem von der Natur unmittelbar Gebotenen, was über das empirisch gegebene Naturvorbild hinausdrängt und damit auch über die blosse Nachahmung hinausführt. Wie die verschiedenen Naturvorbilder kombinirt werden, davon hängt alles ab; auch wenn die Produktion sich beim Probiren des Zufalls als Vermittlers bedient, ist doch das Endergebniss ein über das Naturvorbild hinausgehendes, da von der Receptivität aus den verschiedensten Kombinationen allein die ästhetisch zusagendste ausgewählt und festgehalten wird. In der That giebt es aber bei der ästhetischen Produktivität kein Probiren, das die zur Auswahl zu stellenden Kombinationen rein dem Zufall anheimstellte, ebensowenig wie es ein Idealisiren giebt, das die Abweichungen der Phantasiebilder vom Naturvorbild bloss dem Zufall überliesse; sondern in beiden spielt bewusst oder unbewusst das ästhetische Gestalten mit hinein, insofern es nur oder doch vorzugsweise solche Kombinationen (beziehungsweise Modifikationen) erzeugt und zur Auswahl stellt, welche geeignet scheinen, der ästhetischen Receptivität mehr als das Naturvorbild zu gefallen. Dieses unvermerkte Hineinspielen der freien ästhetischen Gestaltung giebt erst der Idealisirung und Kombination ihren praktischen Werth für die Kunstthätigkeit; ohne dieselbe würden beide sich so wenig über die blosse Nachahmung erheben, dass das Kunstschöne vor dem Naturschönen nichts Nennenswerthes voraus hätte. So lange die Produktivität sich noch nicht dem feinen Flügelschlag der schöpferischen Gestaltung anzuvertrauen wagt, sondern sich auf die Krücken der Nachahmung stützt, wird sie

doch schon ein wenig über das Naturvorbild hinausgehoben durch die idealisirende Kombination oder kombinirende Idealisirung, wie der fliegende Fisch sich eine Strecke über das Wasser emporschnellt, um dann in das heimische Element zurückzusinken.

So lange die idealisirende Kombination oder kombinirende Idealisirung sich lediglich auf die Vorbilder des Naturschönen und geschichtlich Schönen angewiesen sieht, ist sie ausser Stande, sich für mehr auszugeben, als sie ist, d. h. sich für volle und ganze Kunstthätigkeit auszugeben. Sobald aber zu den Naturvorbildern noch Kunstvorbilder hinzutreten, leiht sie so zu sagen die ihr fehlende Flügel von den Meistern der schöpferischen Gestaltung, oder hockt gleich dem Sperling dem zur Sonne fliegenden Adler auf, und prahlt dann mit dem bekundeten Flugvermögen, ohne einzugestehen oder sich klar zu machen, dass sie es keineswegs der eigenen Kraft verdankt. Damit es nicht zu auffallend wird, dass die über das Naturschöne hinausgehenden Bestandtheile eines solchen Kunstschönen anderen Kunstvorbildern nachahmend entlehnt sind, muss die Kombination kühn genug sein, um viele Vorbilder zu benutzen und die benutzten genügend zu modificiren.

Je mannichfaltiger bereits die Kunst sich ausgebreitet hat, desto mehr liegen die über die Naturschönheit hinausgehenden ästhetischen Motive in der Luft, desto schwerer wird es für den Producirenden, zu unterscheiden, ob er aus der unvermerkten Erinnerung an andre Kunstwerke oder aus dem eigenen Gestaltungsvermögen schöpft; alsdann blüht der Waizen des Dilettantismus, der seine receptive Geschmacksbethätigung in der Auswahl von Partialvorbildern in Natur und Kunst und in der Art ihrer Kombination mit schöpferischem Vermögen verwechselt. Auf diesem Punkte ist z. B. seit zwei Menschenaltern die Lyrik und seit kurzem auch die musikalische Tanz- und Liedform angelangt; das Ende dieses Processes ist dann ein käufliches Spiel: „Die Kunst, durch Würfeln 64 Tänze zu komponiren“, was sich in analoger Weise auch auf erotische Lyrik übertragen liesse. Nun ist zwar die modificirende Nachahmung von Kunstwerken an sich in keiner Weise verwerflich, ebenso wenig wie die genaue Kopirung; denn wie letztere den Genuss des Kunstwerks Vielen vermittelt, denen der Zugang zum Original versagt ist, so dient erstere der nationalen Künstlerschaft einer Zeit, die unmöglich aus lauter schöpferischen Meistern bestehen kann, dazu, um ästhetischen Bedürfnissen ihrer Zeit und ihres Volkes eine werthvollere Nahrung bieten zu können, als ihnen bei dem ästhetischen oder gesetzlichen Verbot einer solchen modificirenden Nachahmung möglich wäre. Aber wenn auch auf diesem Wege das technische Niveau der Künstlerschaft und das Geschmacksniveau der Künstlerschaft und des Volkes gleichmässig gehoben wird, so stammt doch aller positive ästhetische Werth solcher Thätigkeit aus den Meisterwerken, welche allein oder neben den Naturvorbildern dieser modificirenden Nachahmung zu Grunde liegen. Deshalb ist alles, was von Dilettanten und Künstlern auf diesem Wege zu Stande gebracht wird, unvermögend, die ästhetische Produktivität der nachgeahmten Meister zu erklären.

Die idealisirende Kombination leistet, so lange sie dem blossen Naturvorbilde gegenübergestellt ist, viel zu wenig, sobald sie sich aber zugleich auf die Kunstvorbilder der schöpferischen Meister stützt, führt sie doch immerhin die Kunst nur in die Breite, nicht in die Höhe oder Tiefe, und sinkt auf die Dauer entweder unter das Naturvorbild zurück, oder entartet in Manier. Wollen wir also erkennen, durch welches Produktionsprincip die Kunst in die Höhe und Tiefe geführt wird, so müssen wir nunmehr ebenso über die idealisirende Kombination und kombinirende Idealisirung wie vorher über die Nachahmung hinausgehen, zu einem höheren und tieferen Princip. Dieses Princip kann aber kein andres sein, als dasjenige, durch dessen unvermerktes Mithineinspielen oder unbewusstes Hindurchwirken die Idealisirung und Kombination über die blosse Nachahmung hinausgerückt werden, d. h. die freie schöpferische Gestaltung.

Die Idealisirung krankt daran, dass sie noch zu sehr Nachahmung ist, nämlich im Ganzen an einem als Vorbild gegebenen Objekt haftet und nur in den einzelnen Theilen über dasselbe hinausstrebt; sie will also die Theile unabhängig vom Ganzen verändern. Die Kombination krankt daran, dass sie die Theile zusammensetzt, die es von verschiedenen Vorbildern entlehnt; sie will also das Ganze aus der mosaikartigen Zusammensetzung der Theile entstehen lassen und damit als Ganzes von den Theilen abhängig machen. Damit verfallen beide in Unwahrheit und verstossen gegen die idealistische Wahrheit. Es ist nicht wahr, dass die Theile vom Ganzen unabhängig zu modificiren sind, oder dass ein Ganzes aus vorher existirenden Theilen zusammengesetzt werden kann. Wenn das Ganze ein Ganzes im vollen Sinne des Worts, d. h. nicht bloss äusserlich sondern auch innerlich ein Ganzes sein soll, so muss es einen einheitlichen idealen Gehalt in sich tragen, der es zum Ganzen macht; die Theile sind schlechthin vom Ganzen als Träger dieses idealen Gehalts abhängig und dem Korrelationsgesetz unterworfen, d. h. dem Gesetz, dass jede Veränderung eines Theils von korrelativen Veränderungen aller andern Theile begleitet sein muss. Dieses Gesetz wird gewöhnlich nur als ein Gesetz des Organismus betrachtet, es ist aber ein für alle Konkretionsstufen gültiges Gesetz. Die mathematische Kurve verträgt ebenso wenig eine partielle Verschönerung an einer einzelnen Stelle als der Gattungstypus oder das konkrete Individuum.

Das Ganze als Schönes ist überall nothwendig das Prius der Theile, indem die einheitliche Idee, welche es zum Ganzen macht, auch alle Theile korrelativ bestimmt; die Kombination aber stellt dieses Verhältniss auf den Kopf, indem sie die Theile zum Prius des Ganzen macht, und die Idealisirung spottet des Korrelationsgesetzes, indem sie verschönernd in die Beschaffenheit der Theile greift, ohne diese grössere Schönheit aus der Idee des Ganzen hervorwachsen und von der korrelativen Schönheit aller andern Theile begleitet sein zu lassen. Kombination und Idealisirung, anstatt das Naturschöne zu verschönern, entstellen, zerreissen, zerstückeln dasselbe und leimen die Fragmente dann willkürlich wieder zusammen. Nur insoweit als das Ganze ihrem Wirken unbewusst zu Grunde liegt, d. h. nur insoweit

als die schöpferische Gestaltung durch sie hindurchwirkt, sind sie wahrhafte Kunstthätigkeit oder ästhetische Produktivität zu nennen, indem sie thatsächlich die Theile aus dem Ganzen bestimmen. Wenn Nachahmung noch eine Vorstufe der Kunstthätigkeit genannt werden muss, so sind Idealisirung und Kombination gradezu unkünstlerische Thätigkeiten, welche das Naturvorbild unästhetisch verballhornen, ausser sofern sie schon Aeusserungen der vierten Stufe, der schöpferischen Gestaltung sind, und die Modifikation und Zusammenfügung der herausgeschnittenen Theile durch das unbewusst vorschwebende Ideal eines in der Erfahrung nicht gegebenen Ganzen leiten lassen.

Hiernach bleibt als die einzige wahre und echte Kunstthätigkeit die schöpferische Gestaltung übrig, welche die Nachahmung nur als Schule und Kontrole benutzt und in der Idealisirung und Kombination Brücken zwischen sich und der zu verwerthenden Nachahmung geschlagen hat. Wo die Idealisirung und Kombination vom Geist der schöpferischen Gestaltung verlassen ist, da sinkt sie als ein geistverlassenes Schulmeistern des Naturvorbildes tief unter dieses und dessen sklavische Nachahmung hinab, wenn auch ebenso geistverlassene Beschauer sich von solchen Werken einer künstlerischen Afterweisheit und Afterproduktivität blenden lassen mögen. Um die ästhetische Produktivität im eigentlichen Sinne zu erforschen, haben wir uns ausschliesslich an die vierte Stufe, an die schöpferische Gestaltung, zu halten, und erst von der Analyse dieser kann Licht zurückstrahlen auf die positive künstlerische Bedeutung der zweiten und dritten Stufe, sofern die vierte unvermerkt in ihnen enthalten ist. Wenn dem aber so ist, so dürfen wir dieselbe auch nicht mehr eigentlich als vierte Stufe der Kunstthätigkeit bezeichnen sondern als erste und alleinige Hauptstufe, zu der sich die drei andren nur als Vorstufen verhalten.

---

2. Die Hauptstufe der künstlerischen Thätigkeit, oder die schöpferische Gestaltung.

Wir haben also nun zu untersuchen, was im Bewusstsein des Künstlers vorgeht, wenn von ihm die schöpferische Gestaltung eines Kunstwerks ausgeht. Das Wort „Gestaltung" steht hier für Hervorbringung der konkreten sinnlichen Erscheinungsform im weitesten Sinne, oder des ästhetischen Scheins in allen Künsten; der Zusatz „schöpferisch" aber bedeutet, dass der Künstler etwas vorher noch nicht so Dagewesenes erschafft, und bei diesem Schaffen nur aus sich schöpft, da er ja sonst nicht original schaffen sondern ein gegebenes Vorbild nachahmen oder kopiren würde. Diese Analyse kann sich nur auf die Erfahrungen der Künstler stützen, wie sie theils in einer Reihe von Mittheilungen hervorragender Künstler über die bei ihrer Selbstbeobachtung gemachten Wahrnehmungen vorliegen, theils auf eigene Erfahrungen beim Versuche künstlerischen Producirens.

a. Die produktive Stimmung.

Das Erste ist die produktive Stimmung oder die noch ungeformte Empfindung des die Seele beherrschenden Produktionsdranges. Dieser Zustand ist charakterisirt durch eine tief innerliche Koncentration des Geistes, welche mit einem Verdunkeln oder Erlöschen der Sinneswahrnehmung Hand in Hand geht. Der von der produktiven Stimmung ergriffene Künstler schliesst entweder die Augen (sucht Stille, Einsamkeit und Dunkelheit auf), oder verliert mit offenen Augen und Ohren die Perception der Aussenwelt, indem durch völlige Abwendung der Aufmerksamkeit von derselben Seelenblindheit und Seelentaubheit eintritt. Dass in derselben Weise auch Anästhesie für die Hautreize und Organreize des eigenen Körpers, ja sogar Analgesie gegen etwa bestehende Schmerzen eintritt, sei nur beiläufig erwähnt. Womit das Bewusstsein positiv erfüllt ist, ist schwer anzugeben; es lässt sich nur negativ sagen, dass es leer ist von allen bestimmten Anschauungen und geformten sinnlichen Empfindungskomplexen. Der Mangel konkreter sinnlicher Erscheinungsformen im Gesichts- und Gehörsfelde der Seele erscheint zunächst ebenso als Leere wie als Ruhe; dieser Schein trügt aber, weil es im unbestimmten Gefühl desto voller und unruhiger wogt. Es ist das Drängen und Ringen nach Gestaltung, das sich noch zu keiner Bestimmtheit durchgerungen hat, in welchem aber die verschiedensten Kräfte gegen einander und gegen die organischen Hindernisse der Verwirklichung anstürmen. Wenn hier und da ein Anfang von Gestaltung vorzeitig auftaucht, so wird er doch sofort wieder als unreife, verfrühte und unvollständige Bildung von dem Wirbel der Gefühle verschlungen. Der bestimmte Ideen-Gehalt, der nach Gestaltung ringt, steht ebenso wenig vor dem Bewusstsein, wie ein bestimmtes und deutliches Gefühl, sondern alles ist unfassbar, unklar und chaotisch. Weil nicht einmal ein deutliches Gefühl zu unterscheiden ist, habe ich das Wort Stimmung zur Bezeichnung dieses Zustandes gewählt, obwohl es die Sache auch nicht recht ausdrückt.

Bevor die Spannung so weit gediehen ist, dass die Konception erfolgt, stellt sich mitunter eine vorläufige sinnliche Symbolisirung ein, die aber charakteristischer Weise immer einer andern Art des ästhetischen Scheins angehört, als die nach der specifischen Veranlagung des Künstlers zu erwartende Konception. So wird z. B. von Musikern in dieser Phase manchmal ein figurenreiches farbenprächtiges Bild geschaut, von Malern eine wunderbare Musik gehört, von Dichtern eine formlose Farbenharmonie oder gesättigt leuchtende Einzelfarbe geschaut. Eine solche vorläufige Symbolisirung deutet meines Erachtens darauf hin, dass der betreffende Producent noch für eine andre Kunst eine unausgebildete Anlage besitzt als für die seinige; sie ist als eine Art von Abortiv-Konception zu betrachten, die eben darum früher als die reife Konception zu Stande kommt, weil der Producent in dem ästhetischen Schein der Nebenkunst zu wenig künstlerisch bewandert ist und deshalb zu geringe Ansprüche stellt. Diese Abortiv-Konception befriedigt nur die unausgebildete Anlage für die Nebenkunst, nicht

den Künstler in seiner einheitlichen Totalität; sie dient deshalb zwar als eine vorläufige provisorische Fixirung der produktiven Stimmung in einer bestimmten sinnlichen Erscheinung, aber sie hemmt und beeinträchtigt darum doch nicht das Drängen und Ringen nach einer Fixirung im ästhetischen Schein der Hauptkunst des Künstlers, sondern befördert dasselbe eher durch Befestigung, rückwärtige Verstärkung und Koncentration der produktiven Stimmung. Die Kräfte, welche zuerst chaotisch gegeneinander wogten, sammeln sich allmählich nach einer bestimmten Richtung und erzeugen so eine Spannung, die auch als Spannung gefühlt wird; die Entladung in der vorläufigen Symbolisirung ist nur eine unzulängliche und wirkt vielmehr dahin, die noch nicht auf die nämliche Richtung koncentrirten Kräfte derselben zuzuführen, führt also indirekt zur Erhöhung der Spannung. Die zureichende Entladung ist die Konception in dem ästhetischen Schein derjenigen Kunst, welche der Producent durch Ausbildung seiner Anlagen beherrscht. Wenn die Spannung sich als quälende Unruhe und Sehnsucht nach der Entladung, zugleich aber auch als hoffnungsvolle Erwartung derselben fühlbar macht, so wird der Eintritt der Konception als beseligender Genuss empfunden, als der Augenblick der höchsten Weihe im Künstlerleben und als der reinste und höchste Lohn der Entbehrungen und Mühen, welche der Künstlerberuf auferlegt.

Die produktive Stimmung überfällt entweder den Künstler von selbst, oder sie wird aufgesucht. Wenn sie spontan eintritt, so ist es nicht leicht sich derselben zu erwehren, obwohl ein Mensch, der Selbstbeherrschung besitzt, diess sehr wohl vermag. Der spontane Eintritt kann durch Einsamkeit, Ruhe, Dunkelheit, Mangel an Objekten, welche die Aufmerksamkeit durch Sinneseindrücke auf sich ziehen, und ähnliche äussere Umstände begünstigt werden; aber einen entscheidenden Einfluss haben diese begünstigenden Bedingungen nicht. Sie können vorhanden sein, und doch kann die produktive Stimmung ausbleiben; sie können fehlen, und doch kann die produktive Stimmung sich einstellen, ganz plötzlich, ungesucht, höchst unbequem für den Künstler und gleichsam zum Hohn auf die Situation, in der er sich befindet. Inmitten einer fröhlichen Gesellschaft, oder im Arme der munter plaudernden Geliebten, bei der angestrengten Fusswanderung durch eine mit allen Reizen geschmückte Gebirgslandschaft oder beim Stolpern über einen Rinnstein, auf der obersten Sprosse der Leiter in einem Bibliothekssaal oder in den Zweigen eines Apfelbaumes kann über den Künstler die Selbstvergessenheit und Weltvergessenheit der produktiven Stimmung kommen und ihn dadurch gar leicht für andere zur missliebigen oder komischen Figur machen. Wahrnehmungsschein einer anderen Kunst, dem keine Aufmerksamkeit gewidmet wird, wirkt oft mehr befördernd durch Koncentration der Stimmung als störend durch seine sinnliche Erscheinungsform; so kann z. B. das Anhören eines Koncertstückes in einem Maler oder Dichter die produktive Stimmung begünstigen, wie das träumerische Hinstarren auf ein koloristisches Meisterwerk in einem Musiker.

Andrerseits kann der Künstler, von dem Wunsche beseelt, zu produciren, sich Mühe geben, den Eintritt der produktiven Stimmung

herbeizuführen und zu dem Zweck die angeführten begünstigenden äusseren Umstände aufsuchen; aber er wird sich sehr täuschen, wenn er sich einbildet, dass diese äusseren Umstände in Verbindung mit seinem abstrakten Wunsche auch schon hinreichen müssten, die produktive Stimmung herbeizuführen. Diese kommt niemals von aussen, sondern immer nur von innen, und um sie zu wecken, muss vor allen Dingen der blosse Wunsch nach Produktivität mehr werden als abstrakte Velleïtät, muss konkreter Wille, heisses glühendes Verlangen werden und als solches hineinströmen in die eigene Brust. Zu der Beseitigung aller störenden und ablenkenden Einflüsse in der Umgebung muss die positive innere Sammlung und Koncentration, die brünstige Einkehr bei sich selbst hinzukommen. Je energischer der Charakter des Künstlers, je stärker sein Wille, je grösser seine Selbstbeherrschung und je eifriger und unermüdlicher sein Fleiss ist, desto unerträglicher wird er es finden, in schlaffer weibischer Passivität auf den spontanen Eintritt der produktiven Stimmung zu warten, und aus seinem „kurzen Leben" einen Tag nach dem andern ungenützt für die „lange Kunst" zu verlieren, desto entschiedener wird er bemüht sein, durch energisches Wollen ohne Hast und Unruhe, durch stille stetige Koncentration den der produktiven Stimmung günstigen inneren Zustand zu gewinnen und dieselbe zu erwecken. Je weniger er sich von Misserfolgen dabei abschrecken lässt, und je häufiger er auf diese Versuche zurückkehrt, desto öfter wird es ihm gelingen, und je mehr Uebung er in dem Hervorrufen der produktiven Stimmung gewinnt, desto mehr nähert er sich einer Geistesverfassung, in der er das Funktioniren seiner produktiven Anlagen beherrscht und als Poet „die Poesie kommandirt". Die passiven Künstlernaturen hingegen, die auf den spontanen Eintritt der produktiven Stimmung unthätig lauern, haben den häufigsten Eintritt derselben in der Jugend zu verzeichnen, wo der Organismus in seinem Blüthenalter steht, und fühlen ihre Produktivität mit zunehmendem Alter versiegen, indem die produktive Stimmung zuerst immer seltener über sie kommt und endlich ganz ausbleibt. In dem Ausbleiben der Stimmung haben sie die schönste Entschuldigung ihrer Faulheit, und wie herrliche hoffnungsvolle Blüthen ihre Anlage in der Jugend auch getrieben haben mag, im Ganzen ist ihr Leben doch die fruchtlose Vergeudung der reichsten Mitgift der Natur.

Der aktive energische Künstler ist immer fleissig, gleichviel ob seine Lebensumstände dem Fleisse günstig oder ungünstig sind; er lernt über äussere Störungen wie über ein gewisses Maass innerer Indisposition triumphiren, und wenn selbst einmal die letztere zu stark ist, um eine rechte produktive Stimmung aufkommen zu lassen, so producirt er dennoch. Er versucht es eben, ob die Koncentration auf die Arbeit nicht im Stande ist, die Indisposition zu überwinden, und wenn der Versuch fehlschlägt, so ist darum seine Arbeit keineswegs verloren, sondern als Förderungsmittel seines künstlerischen Vermögens ebenso von Werth wie vor der Welt eines Achtungserfolges sicher. Der passive Künstler hingegen, der es für sein Recht hält, zu faullenzen und zu bummeln, bis die Stimmung über ihn

kommt, verbummelt dabei, geht in seiner technischen Leistungsfähigkeit zurück und versäumt alle die Gelegenheiten zur Erweckung der produktiven Stimmung, die der aktive durch sein unverdrossenes Probiren ausnutzt. Trotz alledem ist es nicht der bewusste Wille oder der emsige Fleiss als solcher, der den Künstler produktiv im Sinne der schöpferischen Gestaltung macht, sondern beide sind nur das Mittel zur Herbeiführung der die produktive Stimmung begünstigenden und weckenden Koncentration und zur Gewinnung der Herrschaft über das Funktioniren der produktiven Anlagen.

b. Die Konception.

Die Konception, das Zweite im Process der schöpferischen Gestaltung, ist zugleich der hervorstehendste Punkt derselben, der von jeher am meisten die Aufmersamkeit der Aesthetiker auf sich gezogen hat. Die Konception ist das Moment, womit der Process sich zuerst als Gestaltungsprocess erkennbar macht, indem dasjenige, was bisher nur in unsagbaren Gefühlen wogte, nunmehr eine aufzeigbare Gestalt, oder konkrete sinnliche Erscheinungsform, gewinnt. Sie ist eine Empfängniss für das Bewusstsein, das sich dabei ganz passiv und receptiv verhält und nichts davon zu sagen weiss, woher ihm diese Empfängniss kommt. Das Bewusstsein kann wohl vermuthen, dass die Empfängniss mit dem in der produktiven Stimmung Gefühlten irgendwie zusammenhängt, aber es kann nicht angeben, wie aus der Unbestimmtheit des wogenden und drängenden Gefühls die Bestimmtheit der Konception hervorgeht, und was das Bestimmende, Formgebende und Gestaltende bei diesem Processe sei. Es kann nur konstatiren, dass es selbst als Bewusstsein sich dabei rein passiv und receptiv verhält, und muss demnach negativ behaupten, dass die Konception ihm aus dem psychischen Gebiet des Unbewussten kommt, wobei dahin gestellt bleibt, ob dieses Unbewusste ein relativ oder absolut Unbewusstes, oder theils das eine, theils das andre sei.

Die Konception ist etwas relativ Fertiges, um so vollständiger und lückenloser, je bedeutender die produktive Anlage des Künstlers ist; sie steht plötzlich vor dem inneren Sinn des erstaunten Producenten wie die in voller Rüstung aus Zeus' Haupt entsprungene Athene vor ihrem Vater. Dennoch ist diese vollständige Fertigkeit ein falscher Schein, selbst da, wo die einheitliche Totalität der Konception erreicht ist und dieselbe sich nicht auf Bruchstücke beschränkt; dieser falsche Schein entsteht durch das Ueberraschende der relativen Vollständigkeit der Konception, welche in der ersten Freude des Gewinns für eine absolut vollständige genommen werden kann, weil die Kritik noch keine Zeit gehabt, sich mit der inneren Erscheinung zu beschäftigen. Ist dann der erste frische Eindruck der Konception soweit vorüber, dass die Kritik erwacht und beginnen will zu prüfen, so ist auch die Konception als solche vorüber, und was als Objekt der Kritik dient, ist nur die Erinnerung an dieselbe; dann wird gar leicht auf die Unvollständigkeit der Erinnerung geschoben, was schon der Unvollständigkeit der Konception zur Last fiel. In solchem Falle erhält dann der Rückblick auf die entschwundene Konception gleichsam eine

idealische Verklärung, einen Nimbus, den die Phantasie zur Erinnerung hinzufügt, und im Vergleich mit dem objektivirten Kunstwerk, dessen Mängel für die Wahrnehmung offen und deutlich zu Tage liegen, erscheint die erste Konception wie mit dem Abglanz des Ideals umgeben, ja wohl gar als das einen Augenblick besessene und dann wieder verlorene Ideal selbst. Die psychologische Täuschung dabei ist aber so offenbar, dass es unbegreiflich ist, wie ein Aesthetiker (Vischer § 398) die Konception gradezu als Ideal bezeichnen konnte.

Ebenso wenig wie die scheinbare Fertigkeit und Vollständigkeit hält die scheinbare Plötzlichkeit bei genauerer Betrachtung Stich; auch sie ist nur eine relative, keine absolute, und sie erscheint nur als eine absolute durch den Kontrast der verhältnissmässig raschen Entfaltung einer anscheinend fertigen Erscheinungsform mit der vorhergehenden Leere der produktiven Stimmung. Die Entfaltung zur relativen Vollständigkeit erfolgt um so rascher, je grösser die künstlerische Anlage und je günstiger die Disposition zu ihrer Bethätigung ist, um so zögernder und ruckweiser, je mangelhafter dieses individuelle Vermögen und je schlechter die zeitweilige Disposition ist. Eine vollständige Momentaneïtät, das fertige Dastehen mit einem Schlage, ist überhaupt nur denkbar bei dem ruhenden Augenschein, während der bewegte Augenschein, der Ohrenschein und poetische Phantasieschein seinem Wesen nach die Zeit und den zeitlichen Verlauf in sich schliesst, und deshalb nur succesive sich entfalten kann. Allerdings scheint es so, als ob bei bedeutender Veranlagung in der Konception eine Veränderung des Zeitmaasses im Sinne der Verkürzung, d. h. eine Beschleunigung der Aufeinanderfolge der Bilder oder Tonkomplexe stattfände, ohne dass diese Beschleunigung den Charakter des ästhetischen Scheins in dem Sinne verändert, wie diess im normalen Seelenzustand der Fall ist. Es wird also z. B. dem Dichter die Reihenfolge der Scenen eines Dramas oder Epos in viel rascherer Folge vorüberziehn, als diess gewöhnlich möglich ist; der Musiker wird die Themen und die wichtigsten Variationen oder Verarbeitungen derselben in einem Zeitmaass erklingen hören, bei dem das Adagio zum Presto und das Allegro zu einem in der Musik nicht vorkommenden Tempo gesteigert wird. Trotzdem werden beide dabei nicht den Eindruck einer Hetzjagd haben, sondern den Eindruck, als ob es so sein müsste und in der Ordnung wäre; das Adagio behält den Stimmungscharakter der Verzögerung, das Allegro denjenigen der Beschleunigung, weil das Zeitmaass für beide gleichmässig verkürzt, also ihre proportionale Geschwindigkeit im Vergleich zu einander erhalten bleibt, und ein Vergleich dieses Zeitmaasses mit dem normalen nicht stattfindet. Ein solcher Vergleich kann erst später durch die Erinnerung nachgeholt werden, und dann erscheint allerdings die bei der Konception stattgehabte Verkürzung des Grundzeitmaasses gegen das normale so beträchtlich, dass das ungenaue Urtheil entsteht, als ob bei der Konception ein ganzes Musikstück gleichsam auf einmal, nicht nacheinander, sondern zugleich erklingend gehört worden sei (Mozart). Wäre das in aller Strenge so gewesen, so hätte der Komponist nur eine gräuliche Dissonanz, aber kein Musikstück gehört. Die Rapidität der Bilderflucht bei der dichterischen

Konception entspricht dem verkürzten Grundzeitmaass des Traumes, wie er sowohl bei der Bewusstlosigkeit vor dem Ertrinken, als auch bei Haschischnarkose, als auch ausnahmsweise beim natürlichen Schlaf beobachtet worden ist und deutet auf eine Hyperästhesie und gesteigerte Beweglichkeit der funktionirenden Hirntheile hin.

Ob es bei musikalischen Genies vorkommt, dass bei der Konception gleich im ersten Wurf ein ganzes Musikstück, sei es in beschleunigtem, sei es in normalem Zeitmaass von Anfang bis Ende in richtiger Reihenfolge und ohne Auslassungen, verbessernde Rückgriffe, orientirende Vorwegnahmen u. dgl. am Ohre vorüberzieht, wage ich nicht zu entscheiden; bei Dichtungen möchte ich es entschieden bestreiten, bei Bildwerken am ehesten die Möglichkeit einräumen, weil die Simultaneïtät des einheitlichen Gesammteindrucks hier geradezu eine an die vollendete Konception zu stellende Anforderung ist. In der Regel wird die erste Konception mehr oder minder unvollkommen sein, und selbst dieser unvollkommenen Konception werden ein oder mehrere Anläufe zur Konception vorhergehen, die abortiv verlaufen, d. h. nur zum Auftauchen so dürftiger Bruchstücke führen, dass dieselben nicht verdienen, als Konception geschätzt und festgehalten zu werden, und deshalb rasch wieder in die Leere und Gestaltlosigkeit der produktiven Stimmung znrücksinken und untertauchen. Was zuerst feste Gestalt gewinnt, wird wesentlich von der Richtung der künstlerischen Veranlagung abhängen. Bei einem Koloristen wird es eine Farbenharmonie mit bestimmter örtlicher Vertheilung der Farben sein, und erst in zweiter Reihe werden die farbigen Flecke zu bestimmten Gestalten konkresciren; bei einem vorwiegend zeichnenden Maler werden dagegen die Figurenumrisse das erste sein, und die Farbe erst in zweiter Reihe hinzutreten, wofern sie überhaupt in die Konception mit eingeht und nicht erst nachträglich durch blosse Kombination zu dem Karton hinzugefügt wird. Bei einem Melodiker werden die melodischen Themen in ihrem Parallelismus und Gegensatz sammt den Grundzügen ihrer melodischen Variation oder Verarbeitung, bei einem Harmoniker die harmonische Grundstimmung mit ihren Ausweichungen, ihrem Harmonienwechsel und mit den Wandelungen ihres instrumentalen Klangcharakters, bei einem Rhythmiker die Rhythmik in ihrem Wechsel und ihrer Wiederkehr das erste sein; bei einem diese musikalischen Elemente gleichmässig in sich vereinenden Komponisten wird auch die erste Konception bereits die Melodik, Harmonik und Rhythmik der Themen und ihrer wichtigsten Vorarbeitungen umspannen. Bei einem vorwiegend für Charakterzeichnung veranlagten Dichter werden die Charaktere und ihre Aeusserung in charakteristischen Handlungen und Situationen, bei einem leicht und fliessend fabulirenden Epiker die pragmatische Verknüpfung der Handlung, bei einem Bühnendichter die malerische Gruppirung der entscheidenden Scenen, bei einem Lyriker die sprachliche Offenbarung der lyrischen Stimmung, bei einem harmonisch veranlagten Dramatiker oder Novellisten die Einheit von Charakteren, Situation und lyrischer Stimmung in den Gipfelpunkten der Handlung das erste sein. In jedem dieser Fälle muss die erste Anschauung

einen Krystallisationskern bilden, an welchen mit wachsender Geschwindigkeit alles Uebrige aus der Mutterlauge der produktiven Stimmung anschiesst, bis die Konception so weit vollendet ist, um von dem vorläufig unkritischen Künstlerbewusstsein als einheitliche Totalität von einer zunächst ausreichenden Vollständigkeit hingenommen zu werden.

Je bedeutender das künstlerische Vermögen und je ernster, vertiefter und koncentrirter die produktive Stimmung ist, desto weniger werden vorzeitige abortive Anläufe zur Konception, die rasch wieder verschwinden, zu Tage treten, desto verhaltener wird die Kraft sich sammeln, bis sie zum vollen Ausbruch gereift ist, desto rapider wird der Weg vom ersten Auftreten der bleibenden Konception bis zu ihrer fertigen Entfaltung zurückgelegt werden, desto mehr wird für die nachherige Erinnerung der Schein begünstigt, als ob die ganze fertige Konception mit einem Schlage aus dem Nichts hervorgesprungen sei, desto weniger bleibt auch der Durchführung zu thun übrig, um das innere Kunstwerk wirklich zur abschliessenden Vollendung zu bringen. Je schwächer und unsicherer hingegen die produktive Anlage ist, desto weniger unterscheidet sich die erste bleibende Konception von den voraufgehenden abortiven Anläufen zu einer solchen, desto länger zieht sich die Entfaltung oder Auskrystallisirung der Konception von ihrem ersten Auftauchen bis zum vorläufigen Abschluss hin, desto leichter wird dieser vorläufige Abschluss ganz ausbleiben und das Bewusstsein des Künstlers sich mit der unvollständigen Konception begnügen müssen, und der inneren Durchführung deren Vollendung anheim geben müssen, desto näher rückt die Gefahr, dass die ganze Konception eine Fehlgeburt oder Missgeburt bleibt, von welcher der Künstler nicht viel mehr Gewinn hat, als wenn die Konception ganz ausgeblieben, d. h. die produktive Stimmung unfruchtbar geblieben wäre. Aber auch dann, wenn die Konception es bis zu anscheinender Fertigkeit und Vollständigkeit gebracht hat, bleibt doch immer noch die Aufgabe übrig, diese anscheinende Fertigkeit und Vollständigkeit zu einer wirklichen, vor der Kritik stichhaltenden zu machen, und die Lösung dieser Aufgabe fällt der „inneren Durchführung" zu, welche sich damit als das Dritte im Process der schöpferischen Gestaltung ausweist.

c. Die innere Durchführung.

Die innere Durchführung kann sich zeitlich unmittelbar an die Konception anschliessen, sie kann aber auch in einem oder mehreren späteren Zeitpunkten vollzogen werden, die sogar durch erhebliche Intervalle von der Konception getrennt sein können. Im ersteren Falle wird die produktive Stimmung, aus welcher die Konception hervorging, gleich mit für die Durchführung benutzt; im letzteren Falle bedarf es des Eintritts einer neuen produktiven Stimmung, um das festgehaltene Gedächtnissbild der Konception schöpferisch auszugestalten. Im ersteren Falle fliesst die Durchführung mit der Konception mehr oder weniger zusammen; denn wie die Konception in Wahrheit schon ein Stück Durchführung vorwegnimmt, um zu

einer gewissen relativen Fertigkeit und Vollständigkeit zu gelangen, so bedarf auch die Durchführung, um schöpferische Gestaltung zu sein, immer neuer Hülfskonceptionen, Nebenkonceptionen, Nachkonceptionen oder Theilkonceptionen. Es ist deshalb unmöglich zu sagen, wo die Konception aufhört und die Durchführung beginnt, da beide in einander übergreifen. Nur bei einem ungewöhnlichen Genie wird es vorkommen, dass die Vorarbeit sich so vollständig als unbewusste vollzieht, dass die zuerst auftauchende Konception sich auch gleich als eine relativ fertige und vollständige darbietet und somit sich scharf von der nachfolgenden Durchführung absetzt. Wenn die Energie der produktiven Stimmung nicht ausreicht, um sogleich ohne Pause die innere Durchführung an die Konception anzuschliessen, so ergiebt sich der Einschnitt zwischen Konception und Durchführung eben durch das Zeitinterwall, das beide trennt; was in der ersten produktiven Stimmung zu Stande gekommen ist, wird zur Konception gerechnet, was erst in späteren Anläufen hinzugefügt ist, zur Durchführung.

Fehlen kann die innere Durchführung ebenso wenig wie die Konception, wenn auch beide zusammenrücken und sich mehr oder weniger ineinanderschieben können, und deshalb sind beide begrifflich wohl zu unterscheiden. Auch bei dem grössten Genius würde die blosse Konception ohne innere Durchführung nicht zu einem Kunstwerk, sondern höchstens zu einer Skizze desselben ausreichen; aber grade ein solcher Genius hat am wenigsten das Bedürfniss nach vorläufiger Objektivirung und Fixirung der Konception in Gestalt einer Skizze, sondern kann seinem Gedächtniss vertrauend warten, bis die innere Durchführung vollendet ist, wo dann manchmal die Skizze für ihn überflüssig wird. Eine bescheidenere künstlerische Veranlagung, welche der Unterstützung durch eine Skizze weder entbehren kann noch mag, wird wiederum sich nicht einer so fertigen Konception erfreuen, dass es auf dieselbe auch nur eine Skizze zu beginnen lohnte, sondern wird selbst für die blosse Skizze erst die innere Durchführung voranschicken müssen.

Auch bei der Improvisation fehlt die innere Durchführung nicht, sondern sie schiebt sich bei derselben nur ebenso in die Objektivirung hinein, wie sie bei dem eminenten Genius mit der Konception zusammenfliesst. Gehört die Improvisation der bildenden Kunst an, so sollte sie zwar möglichst zeitlos zu Stande kommen, erfordert aber doch bei dem gewandtesten Zeichner, Schnellmaler oder Modelleur mehr Zeit, als die gleichzeitig erfolgende innere Durchführung beansprucht. Gehört die Improvisation einer zeitlichen Kunst an (Musik, Mimik, Poesie), so erfordert sie in ihrem Verlaufe selbst eine gewisse Zeit, und die innere Durchführung bezieht sich dann in jedem Zeitpunkt auf denjenigen Theil der Konception, der grade zur Darstellung im Kunstwerk an der Reihe ist. Sie geht dabei der Objektivirung des zeitlichen Theiles immer um ein Zeitdifferenzial voran, steht aber mit der Objektivirung als ganzen in Wechselwirkung, indem der Wahrnehmungseindruck des bereits objektivirten Theiles nicht nur im Allgemeinen auf die produktive Stimmung anfeuernd zurückwirkt, sondern auch durch seine sinnliche Lebendigkeit die innere Durch-

führung des zunächst an die Reihe kommenden Theiles befördert und erleichtert. Daraus erklärt es sich, dass manche Künstler die innere Durchführung wenn möglich durch Improvisation unterstützen, und sich im Schaffen behindert fühlen, wenn ihnen die Gelegenheit zur Improvisation (z. B. dem Musiker die Benutzung eines Klaviers) versagt bleibt. Wer sich einmal an die Improvisation gewöhnt hat, sucht sogar die produktive Stimmung durch dieselbe herbeizuführen, indem er zunächst mit der Kombination von Reminiscenzen beginnt und durch diese die Konception gleichsam hervorzulocken sucht.

Der echte Künstler bedarf jedoch solcher künstlichen Hülfsmittel nicht; er verschmäht sie nicht grade principiell, hütet sich aber wohl, sich an dieselben zu gewöhnen, da diese Gewöhnung die freie Herrschaft über das künstlerische Produktionsvermögen nothwendig untergraben muss. Jeder Improvisator, der nicht für sich, sondern für Andre häufiger improvisirt, kommt nothwendig mehr und mehr dahin, die Routine in der Kombination von Reminiscenzen auf Kosten der schöpferischen Gestaltung auszubilden, und die letztere endlich ganz abzutödten. Ausserdem sind viele Gebiete der Kunst der Improvisation nicht zugänglich, z. B. Ensemble- und Chor-Tänze und Gesänge, Instrumentalmusik von mehreren zusammenwirkenden Instrumenten. Will der Musiker schaffen, indem er statt der Orchester- und Gesangs-Partitur den Klavierauszug improvisirt, so wird sich diess auf die Dauer allemal durch klaviermässige Behandlung der Orchesterinstrumente und Gesangsstimmen rächen. Die Improvisation sollte niemals zur Unterstützung der inneren Durchführung einer musikalischen Konception benutzt werden, ausser auf demjenigen Instrument, für welches die Komposition bestimmt ist. Eine Vollendung der inneren Durchführung wird durch die Improvisation ohnehin nur in ganz seltenen, glücklichen Ausnahmefällen erzielt werden; in der Regel liefert die musikalische oder poetische Improvisation doch nur Kunstwerke von unbedeutendem oder höchstens mittlerem Werthe, und selbst die letzteren bedürfen einer weiteren inneren Durchführung, um vor der Kritik haltbar zu werden. Am besten wirkt die Improvisation, wo sie sich an ein fertig überliefertes Kunstwerk anlehnt und nur kleine glücklich koncipirte Züge zu demselben hinzufügt, so z. B. in der Schauspielkunst, in der Pantomime und in der komischen Poesie, besonders auf der Bühne.

Nun tritt häufig der Fall ein, dass bei der inneren Durchführung die produktive Stimmung ganz versagt, oder doch keine ausreichende Spannung zur Herbeiführung der erforderlichen Hülfskonceptionen gewinnt. In diesem Falle muss die idealisirende Kombination aushelfen. Je schwächer das Talent, mit einem desto dürftigeren Fond von Konception sucht sich dasselbe zu behelfen; je grösser die technische Routine, desto besser weiss der Künstler das Deficit an Konception und schöpferischer Durchführung derselben unter geschickter Verwendung von Nachahmung, Idealisirung und Kombination zu verstecken. Da aber alle menschliche Thätigkeit unvollkommen ist, so bleibt es auch die produktive Konception und deren Ergänzung durch schöpferische Durchführung. Selten gelingt es zum zweiten

Male eine produktive Stimmung von derselben Intensität wie bei der Konception zu erzielen, und darum entsprechen auch selten die zur Ergänzung erforderlichen Hülfskonceptionen bei der Durchführung den Wünschen des Künstlers. Darum ist jeder Künstler, auch der grösste, mehr oder weniger auf Heranziehung der Kombination und Nachahmung angewiesen. Hier zeigt sich erst der eigentliche Werth dieser Vorstufen der echten Kunstthätigkeit; nicht als selbstständige haben sie eine positive ästhetische Bedeutung, sondern als unselbstständige Lückenbüsser zur Ergänzung der Mangelhaftigkeit der Konception und schöpferischen Durchführung. In dieser Hinsicht ist aber auch ihr subsidiärer Werth unermesslich, denn es würde kein Kunstwerk von grösseren Abmessungen jemals zu Stande kommen, wenn sie nicht ergänzend, vervollständigend, Lücken stopfend und Defekte ersetzend einträten, um die Mängel der schöpferischen Gestaltung zu verschleiern. Dabei wird kein Trug geübt, wofern nur das Wesentliche, die Hauptsache an dem Kunstwerk aus schöpferischer Gestaltung entspringt; vielmehr wird diesem Wesentlichen seine ästhetische Wirkung erst dadurch ermöglicht und gesichert, dass die Störungen, welche aus den nebensächlichen Lücken, Defekten und Unzulänglichkeiten entstehen würden, glücklich vermieden werden.

So lange es sich um bloss innere Durchführung handelt, wird die Nachahmung, Idealisirung und Kombination auf Gedächtnissvorbilder beschränkt sein; es werden Erinnerungsfragmente benutzt werden, die als solche eingeschaltet werden können, und deshalb wird hier die Mitwirkung aller drei Vorstufen unter der dritten, der Kombination, zur Genüge befasst sein. Die meisten Leute denken bei „innerer Durchführung“ überhaupt nur an Kombination vorhandener Vorstellungselemente, die aus der Erinnerung geschöpft werden, und lassen dabei ausser Acht, dass diess doch nur ein schwacher Ersatz für die leider ausgebliebenen Hülfskonceptionen ist. Dass unter Umständen auch mehrere Autoren sich zur Produktion einer Dichtung vereinigen, zeigt zur Genüge, dass dabei von ihnen die innere Durchführung nur als Kombination verstanden wird. Der eine, ohne Erfahrung, aber mit noch frischem Talent, bringt die Idee, d. h. hier die Konception als Stammkapital mit, der andre, bereits ausgeschriebene, schiesst seine Routine und technische Erfahrung in's Geschäft ein. Es ist klar, dass dabei die Produktion zur „Mache“ herabsinkt. Etwas ganz andres ist es, wenn ein Meister nach seinen Kartons und Farbenskizzen unter seiner Aufsicht von seinen Schülern ein grosses Gemälde untermalen und die untergeordneten Bestandtheile sogar fertig machen lässt, um selbst bloss die Hauptsachen zu übermalen; denn hier stammt alles Wesentliche vom Meister und selbst das Unwesentliche ist nach seinen Intentionen in seinem Geiste ausgeführt.

Ein anderes, dem Sinne nach ähnliches Wort für Kombination ist Komposition, und deshalb wird auch wohl dasjenige, was hier als innere Durchführung der Grundkonception bezeichnet ist, von andern Aesthetikern kurzweg Komposition genannt. Darunter soll aber zugleich dasjenige verstanden werden, was man in der bildenden Kunst, Musik und Poesie Komposition im engeren Sinne nennt, d. h. eine

bestimmte räumliche oder zeitliche Anordnung der Glieder und Elemente des Kunstwerks, welche für den ästhetischen Gesammteindruck desselben wesentlich ist. Komposition ist aber jedenfalls kein glücklicher Ausdruck und keineswegs geeignet, um die innere Durchführung zu ersetzen. „Komposition" erinnert an die Zusammensetzung des Ganzen aus den Theilen, wie sie bei dem Aufbau von Modellen stattfindet und erweckt den Irrthum, als ob die Theile das Prius des Ganzen sein könnten. Die Kunstregeln über Komposition beziehen sich auf eine möglichste Wahrung der formalen Schönheit, soweit dieselbe ohne Beeinträchtigung der inhaltlichen möglich ist; diess ist zwar ganz gut und richtig, aber doch nicht die Hauptsache, und dennoch liegt in der Betonung der Komposition die Gefahr, die Nebensache zur Hauptsache zu machen, und die auf die Hauptsache bezügliche Bedingung zu vergessen. In Kunstschulen muss ein verhältnissmässig hoher Werth auf die Komposition gelegt werden, weil sie nächst der Technik etwas ist, das einigermaassen lehrbar ist, während die inhaltliche Schönheit sich ganz der Lehrbarkeit entzieht; wenn aber der ehemalige Kunstschüler in seinem Künstlerleben fortfährt, den Hauptwerth auf die Komposition zu legen, so wird er es niemals über akademische Studien hinaus zu wahrhaften Kunstwerken bringen. Die Komposition betrifft nur das Verhältniss der Hauptglieder, den Aufbau im Grossen und Ganzen, die Architektonik des Kunstwerks, die Einheitlichkeit, Gleichmässigkeit, Regelmässigkeit, Symmetrie und Proportionalität (d. h. das mathematisch Gefällige), die Harmonie der Farben und Klangeffekte (d. h. das sinnlich Angenehme), die Angemessenheit des Unterbaus für den Oberbau, die Uebereinstimmung der tragenden und getragenen Glieder oder Stützen und Lasten, die richtige Vertheilung der Wirkungsintensität auf die simultanen oder successiven Glieder und die Gesetze der Steigerung und Wiederabnahme (d. h. das dynamisch Gefällige); mit alledem wird aber nur eine formale Schönheit der drei untersten Konkretionsstufen erzielt, d. h. die innere Durchführung keineswegs erschöpft. Die innere Durchführung erstreckt sich vielmehr auch auf die teleologische, gattungsmässige und individuelle Schönheit und findet erst in diesen oberen Konkretionsstufen ihre schwierigsten und lohnendsten Aufgaben, die aber als solche nicht mehr zur Komposition gerechnet werden können. Die Komposition erschöpft sich in den grossen Umrissen und Aeusserlichkeiten des Kunstwerks, die Durchführung dringt in den innersten Kern des Schönen ein und gestaltet alle, auch die kleinsten Details aus diesem heraus.

Die Komposition kann einen Theil oder eine Seite der inneren Durchführung ausmachen, aber sie braucht es auch nicht; sie kann vielmehr schon mit der ersten Konception gegeben sein und wird diess in um so höheren Grade, je weniger sie Kombination und je mehr sie schöpferische Gestaltung ist, d. h. je weniger die äussere Architektonik und niedere formale Schönheit des Kunstwerks ihm äusserlich angeheftet und aufgeklebt und je mehr sie von innen heraus durch den idealen Gehalt bestimmt und bedingt ist. Die innere Durchführung wird häufig genöthigt sein, die mit der Konception gegebene

Komposition zu erweitern, zu vervollständigen, oder auch zu modificiren; aber wenn sie dieselbe erst hervorbringen und zu der Konception erst hinzufügen soll, dann wird sicher die kompositionslose Konception und die konceptionslose Komposition auseinanderfallen und die genetische Einheit vermissen lassen. Eine kompositionslose Konception ist entweder eine ästhetische Missgeburt, die nicht Konception zu heissen verdient, oder sie widerstrebt ihrer Natur nach einer formalen Schönheit niederer Stufen. Im ersteren Fall ist sie nicht besser, sondern schlechter als keine Konception und es wäre dem Künstler besser, er arbeitete ganz ohne Konception mittels blosser Kombination als mit solchem Monstrum von Konception; im letzteren Falle wird ihr durch die Verkoppelung mit einer Komposition Gewalt angethan, die ihrer Eigenart widerspricht. Aus allen diesen Gründen darf man der Konception nicht die Komposition als Drittes im Process der schöpferischen Gestaltung folgen lassen, sondern nur die innere Durchführung.

d. Die Objektivirung oder Ausführung.

Das Vierte ist die Objektivirung, Vergegenständlichung, Veräusserlichung oder Ausführung der innerlich durchgeführten Konception, die Umwandlung des Phantasiescheins in Wahrnehmungsschein. Der bildende Künstler will das mit dem inneren geistigen Auge erschaute Schöne auch mit leiblichen Augen vor sich sehen, der Musiker das mit dem inneren Ohr Vernommene auch als sinnlich realen Klang erschallen hören, der Dichter die bisher bloss gedachten Worte seiner Dichtung erklingen hören, um damit an sich selbst die Probe durchzumachen, wie das producirte innere Kunstwerk sich bewähren wird, wenn es als äusseres Kunstwerk den Sinnen entgegentritt. Die Probe muss ergeben, ob dieselben geistigen Erregungen und ästhetischen Scheingefühle, aus denen das innere Kunstwerk geboren ist, auch rückwärts von Neuem in der rechten Art und Stärke erweckt werden, wenn das Kunstwerk als äusseres von den Sinnen aufgenommen wird. Ein Wunsch nach Mittheilung des Kunstwerks an dritte Personen kann dabei mit im Spiele sein, sei es um denselben durch Eröffnung des Kunstgenusses etwas Gutes zu erweisen, sei es um die das eigne Herz zum Ueberfliessen erfüllende Schaffenswonne in die Seele eines geliebten Menschen überströmen zu lassen und in dieser Resonanz sich des Geschaffenen doppelt zu erfreuen, sei es um die Probe auf die Wirksamkeit von der eignen Person auf Fremde, denen eine grössere Unbefangenheit zuzutrauen ist, auszudehnen und sich so des ästhetischen Werthes zu vergewissern, beziehungsweise zur weiteren inneren Durchführung zurückzukehren, sei es endlich, um zum unmittelbaren Genuss der ästhetischen Produktivität noch den Kitzel der befriedigten Eitelkeit hinzuzufügen. Alle diese Motive können aber auch fehlen oder zeitweilig noch schweigen und doch das dringende Verlangen vorhanden sein, das Kunstwerk äusserlich zu objektiviren, um es als Wahrnehmungsschein auf die eignen Sinne wirken zu lassen.

Wie lebhaft auch die Phantasieproduktion des Wahrnehmungsscheins bei günstig veranlagten Individuen sein möge, an Lebendigkeit, an Sättigung des Kolorits, an gleichmässiger Deutlichkeit aller simul-

tanen und successiven Theile steht die Wahrnehmung selbst ihr doch immer noch voran, und selbst wenn sie es nicht thäte, so würde doch die Receptivität verhindert sein, so unbefangen und ausgiebig auf das Phantasiebild wie auf das Wahrnehmungsbild zu reagiren, weil die Seele bei ersterem durch die eigne Produktivität in weit höherem Grade voreingenommen und beschäftigt ist. Der Producirende empfindet das blosse Phantasiekunstwerk als etwas Unfertiges, Unvollendetes; derselbe Drang, der ihn zur Gestaltung des inneren Kunstwerks trieb, treibt ihn auch zu dessen objektiver Veräusserlichung. Handelt es sich dabei um Künste der Wahrnehmung, so wird der ganze Phantasieschein des inneren Kunstwerks ohne Rest in Wahrnehmungsschein übertragen; handelt es sich dagegen um eine Dichtung, so wird nur der Phantasieschein der Dichtungsworte in Ohrenschein der Rede übertragen, der durch den Sinn der Rede angeregte Phantasieschein dagegen bleibt Phantasieschein. Man ersieht aus diesem Unterschiede um wie viel wichtiger die Objektivirung für die Künste der Wahrnehmung als für diejenige der Phantasie ist. Für den Dichter ist das laute Recitiren der Dichtungsworte zunächst bloss eine Probe auf die formale Schönheit der Diktion, sodann aber doch auch eine Probe darauf, in welchem Maasse die schöne Form der Sprache durch ihren sinnlichen Klang geeignet ist, die Reproduktion grade desjenigen Phantasiescheins zu unterstützen, dem sie durch den Sinn der Rede als adäquates Ausdrucksmittel dienen soll.

Einer eigenthümlichen Schwierigkeit begegnet die Objektivirung in der Mimik, weil dieselbe nur durch den eigenen Körper des Künstlers erfolgen kann, dessen Stimme zwar von ihm gehört, dessen Bewegungen aber von ihm nicht wie von dritten Personen als Augenschein aufgefasst werden können. Der Mimiker objektivirt deshalb sein Phantasiekunstwerk, soweit es nicht bloss Sprachmimik sondern auch Geberdenmimik betrifft, entweder nur für Andre und verzichtet für sich selbst auf die Probe durch den Augenschein, oder er bedient sich des Spiegels als Hülfsmittel. Es bedarf keiner Ausführung, wie unvollkommen dieses Hülfsmittel ist, da es das Beibehalten eines bestimmten Platzes und der gradaus gerichteten Augenstellung voraussetzt; die Benutzung zweier Spiegel zur Wahrnehmung der eigenen Gestalt in der Seitenansicht hemmt die mimische Freiheit noch mehr. Dennoch kann der Mimiker den Spiegel so lange nicht entbehren, bis er durch Erfahrung vor demselben gelernt hat, wie jede Bewegung und Geberde seines Körpers, die er durch Muskel- und Bewegungsgefühl und theilweise auch durch direkte Gesichtswahrnehmung kennt, aus dem Gesichtspunkt eines Dritten sich ausnimmt; hat er diese Kenntniss und die Fähigkeit, aus seinen mittelbaren Wahrnehmungen den Augenschein seiner Mimik für Dritte zu konstruiren, einmal erlangt, so findet er an derselben einen unmittelbaren Ersatz für das ihm Versagte, und kann dann ohne Hülfe des Spiegels doch die sinnliche Wirkung des an sich selbst objektivirten mimischen Phantasiekunstwerks erproben.

Nicht immer kann der Künstler allein und ohne fremde Hülfe die Objektivirung vollziehen. Der Architekt braucht Bauhandwerker um einen Bau zu errichten, der Musiker braucht einen Sängerchor

und ein Orchester für die Aufführung seiner Tondichtung, der dramatische Dichter braucht Schauspieler zur Darstellung seines Schauspiels, der Balletmeister ein Balletpersonal zur Inscenirung seiner Tanzpantomime. Die Beihülfe der Mitwirkenden kann dadurch vermittelt werden, dass der Producent jeden Einzelnen derselben durch Lehre und Beispiel anweist, was er zu thun habe; so kann z. B. der Baumeister den Bau ohne papiernen Plan persönlich leiten, der Balletmeister den Tänzern ihre Stellungen und Pas vormachen, der dramatische Dichter den Schauspielern ihre Rollen vorsprechen, der Musiker den Musikanten ihre Partien einzeln vorspielen, bis sie dieselben inne haben. In der Regel jedoch wird der Baumeister der Bausausführung einen Entwurf oder Plan zu Grunde legen, der Musiker die Musikanten mit Hülfe von Noten spielen lassen. Auf musikalischem Gebiete pflegen sich nur Volkssänger, Blindenchöre und Blindenorchester noch ohne dergleichen Hülfsmittel einzuüben; für Pantomime und Ballet muss dagegen noch immer Wort und Vorbild ausreichen.

Die angeführten Beispiele genügen zum Beweise, dass eine vorläufige Fixirung zum Zweck der Erleichterung der Ausführung des Kunstwerks für die Mitwirkenden keinenfalls als eine wesentliche Bedingung der Ausführung betrachtet werden kann, sondern dass sie nicht selten ganz fehlt und fast immer, wenn auch unter Vermehrung der Unbequemlichkeit, entbehrt werden kann. Ebenso unwesentlich aber ist es, ob die Ausführung durch den Künstler allein erfolgt, oder ob er sich dabei der Mitwirkung anderer Personen bedienen muss; der Begriff der Objektivirung wird dadurch nicht verändert, da es doch immer wieder Sache des Künstlers ist, jedem Mitwirkenden seinen Antheil an der Ausführung anzuweisen. Nur in dem einen Punkte unterscheidet sich die Objektivirung oder Ausführung durch das Zusammenwirken Vieler von derjenigen durch den Künstler allein, dass das sociale Element dabei sich gebieterisch geltend macht und der monologisirende Charakter der Objektivirung, das Sichbeschränken des Künstlers auf sich selbst seinen Genuss und sein Urtheil, unmöglich wird. Die Mitwirkenden nehmen unweigerlich ebensogut an dem objektivirten Kunstwerk receptiv Theil wie der Künstler selbst, und je grösser die Zahl der Mitwirkenden und die Mühe des Einstudirens ist, desto unnatürlicher wird es, die Theilnahme am Kunstgenuss andern Zuhörern oder Zuschauern zu verwehren. Ein Streichquartett erfüllt seinen Zweck als „Kammermusik“, wenn es nur die ausführenden Spieler ergötzt; eine Opernaufführung ohne Publikum wäre eine sonderbare Kraftvergeudung, und selbst die Aufführung für einen einzelnen Zuhörer deutet auf abnorme Neigungen desselben hin.

Nicht selten kehrt der Künstler von der Ausführung zur inneren Durchführung zurück, indem ihm durch die sinnliche Lebendigkeit des Wahrnehmungsscheins erst deutlich gemacht wird, woran es dem inneren Kunstwerk noch gebrach. Er macht dann wohl Aenderungen, Streichungen, Kürzungen, Umstellungen, Zusätze, er bessert und feilt an der Durchführung der Einzelheiten, oder begiebt sich wohl gar mit Hülfe einer veränderten Konception an eine theilweise oder vollständige Umarbeitung. So gestalten sich z. B. die französischen

Comédies unter dem Eindruck der Probe oft nicht unwesentlich um, wobei auch wohl die Schauspieler improvisirend mitwirken. Je weniger die Ausführung auf die Mitwirkung vieler Anderen angewiesen ist, desto eher wird der Künstler geneigt sein, sich die innere Durchführung dadurch zu erleichtern, dass er sie durch vorläufige Ausführung unterbricht und im Fortgange unterstützt. Aber hierin liegt doch auch wieder die Gefahr verborgen, dass der Künstler vorzeitig zur probeweisen Ausführung schreitet, ehe die innere Durchführung weit genug gediehen ist, und dass dann äusserliche Kombination an Stelle der Hülfskonceptionen tritt. Wenn ohnehin doch nur auf die Kombination gerechnet wird, wie z. B. bei dem Zusammenwirken mehrerer Dichter an einem Drama, so ist freilich nichts mehr zu verlieren, und man kann sich dann nicht mehr wundern, wenn die Dichterkompagnons das Stück als halbfertige Skizze zur ersten Probe bringen und unter Mitwirkung der Schauspieler im Laufe der Proben vollenden.

e. Die Fixirung.

Die Objektivirung oder Fixirung trägt den Uebelstand an sich, dass sie rein auf dem Gedächtniss der Ausführenden beruht; wenn dieses versagt, so ist die Ausführung gestört oder abgeschnitten. So lange der Künstler lebt und sein Gedächtniss ihm treu bleibt, kann er das Werk denselben oder anderen Mitwirkenden neu einstudiren; aber auch ihm kann das Gedächtniss versagen, wenn ein längeres Zeitintervall verflossen ist. Am geringsten ist das Bedürfniss nach Fixirung des objektivirten Kunstwerks dann, wenn der Künstler allein zur Wiederholung der Objektivation genügt (z. B. in einem Solotanz, einer Orgel-, Klavier- oder Harfen-Komposition, einer epischen Dichtung) und er als herumreisender Virtuose oder Rhapsode den Wunsch hegt, die Wiederholung sich allein vorzubehalten und keinem Konkurrenten zugänglich zu machen. Dabei bleibt aber nicht ausgeschlossen, dass der Künstler sowohl für seinen Privatgebrauch als auch für den Fall seines Todes das Kunstwerk dennoch fixirt und nur die Fixirung der Oeffentlichkeit vorenthält. Ein ähnlicher Fall liegt vor, wenn ein Bühnendichter zwar seine Dichtungen durch Schrift fixirt aber nicht drucken lässt, oder doch nur als Manuskript drucken lässt, um zu verhindern, dass dieselben gelesen und nach den Eindrücken der Lektüre, anstatt ausschliesslich nach denen der Bühnendarstellung beurtheilt werden. In allen diesen Fällen fehlt es jedoch nicht an einer Fixirung, und nur die Oeffentlichkeit oder Zugänglichderselben ist beschränkt.

Man wird im Allgemeinen den Satz aufstellen können, dass der Künstler das Streben hat, sein Kunstwerk durch Fixirung vor dem Wiedervergessenwerden zu bewahren, sowohl für sich selbst, um seinem Gedächtniss für spätere Zeiten zu Hülfe zu kommen, als auch für andere, um denselben die Wiederholung und den Genuss der Ausführung zugänglich zu machen, auch ohne dass er selbst sie bewirkt oder den Mitwirkenden persönlich einstudirt. Es kommt noch ein besonderer Umstand hinzu, der die Fixirung wünschenswerth macht, nämlich der, dass der Künstler ein um so schlechteres Gedächtniss für seine Ent-

würfe zu haben pflegt, je weniger dieselben durch reflektirende Kombination erdacht, je mehr sie einer ekstatischen produktiven Stimmung entsprungen sind. Was man in der Ekstase geschaut oder gehört, ist nach Wiedereintritt des normalen Bewusstseinszustandes oft spurlos entschwunden. Es bedarf schon einer gewissen Willensanspannung, um in der Ekstase die Produktion so dem Gedächtniss einzuprägen, dass sie später der Erinnerung zur sichern Verfügung steht. Diese Willensanspannung kann motivirt sein durch künstlerischen Ehrgeiz, berufsmässiges Pflichtgefühl oder allgemeine Menschenliebe; ein Motiv zu derselben wird aber fehlen, wenn eine passive Künstlernatur ohne solche Triebe sich rein um des eigenen Genusses willen den Eingebungen seines Talents hingiebt. Je fertiger das Kunstwerk dann bereits in Gestalt der Konception ist, desto weniger wird es im Gedächtniss haften; namentlich bei Kunstwerken von geringerem Umfang, wie lyrischen Ergüssen und kleinen musikalischen Kompositionen, liegt diese Gefahr nahe, während die Entwürfe zu umfassenderen Werken in sich den Antrieb zu weiterer Durchführung tragen und dadurch sich dem Gedächtniss einprägen. Solch passive Künstler thun jedenfalls wohl daran, ihre Konceptionen auf frischer That, d. h. ehe die produktive Stimmung mit ihrer Ekstase verraucht ist, aufzuzeichnen; die Erfahrung lehrt, dass sie dann oft nach einiger Zeit ihre eigenen Produkte nicht einmal mehr als die ihrigen zu rekognosciren vermögen und wohl gar Mangels einer positiven Erinnerung die Urheberschaft abstreiten.

Wir werden daher im Allgemeinen die Fixirung als einen wesentlichen Faktor der schöpferischen Gestaltung ansprechen müssen; sie ist für die Vollendung des Kunstwerks unentbehrlich, und es ist nur die Frage, ob der Künstler sich mit einer subjektiven Fixirung in seinem Gedächtniss und im Gedächtniss der bei der Ausführung Mitwirkenden begnügen, oder eine objektive Fixirung anstreben will. Der Zeit nach geht in der kunstgeschichtlichen Entwickelung überall die subjektive Fixirung der objektiven voraus; je systematischer aber die subjektive Fixirung durch persönliche Ueberlieferung und Auswendiglernen (z. B. in Rhapsoden- und Barden-Schulen) betrieben wird, desto dringender tritt das Bedürfniss ein, dieselbe durch eine objektive Fixirung einerseits zu erleichtern und andrerseits sicher zu stellen. Die ungeschriebenen Mysterienspiele des Mittelalters, Puppenkomödien des vorigen Jahrhunderts, Arlekinaden und dreistimmigen Volksgesänge der Italiener und die Tanzmusik der Zigeuner zeigen ziemlich genau die höchste Grenze an, bis zu welcher eine Kunst ohne objektive Fixirung es bringen kann. Die Pantomime und der Kunsttanz sind z. Th. darum so weit hinter der Entwickelung der andern Künste zurückgeblieben, weil ihre Mittel zur objektiven Fixirung über höchst unvollkommene Andeutungen nicht hinausgekommen sind. Am deutlichsten kann man es an der Musik sehen, wie sehr die von derselben in den letzten Jahrhunderten erreichte Höhe der Ausbildung durch ein geeignetes Mittel der objektiven Fixirung bedingt war.

Für den Architekten ist das Mittel der objektiven Fixirung der Bauplan; derselbe ist nicht etwa bloss Skizze, sondern schliesst die

innere Durchführung bis zur letzten Vollendung in sich, wie daraus hervorgeht, dass zu seiner äusseren Verwirklichung nur noch ein Techniker nebst Handwerkern, aber kein Künstler mehr gehört. Allerdings können dem völlig durchgeführten Bauplan verschiedene Skizzen vorangehen, in welchen der Architekt sich seine Konceptionen objektivirt und zugleich zur Unterstützung seines Gedächtnisses fixirt; diese sind dann aber eben noch nicht Fixirungen des innerlich durchgeführten Kunstwerks, sondern nur der Konception oder des inneren Kunstwerks auf einer unvollendeten Durchführungsstufe. Aber auch der vollendete Bauplan ist nur vorläufige Fixirung zum Zweck der erleichterten und gesicherten Objektivirung; die endgültige Fixirung wird erst durch die Bauausführung selbst in dauerndem Material erreicht.

Für den Dichter ist es die Lautschrift, für den Musiker die Notenschrift, welche als Fixirungsmittel dient, sowohl für die vorläufigen Skizzen im Zustand der Konception oder der noch unvollendeten Durchführung, als auch für die Fixirung des Werks. Der Mimiker muss sich mit der Beschreibung der von ihm auszuführenden Handlungen und Geberden und der von ihm auszudrückenden Stimmungen, Gefühle und Affekte behelfen, wie dieselbe entweder in dem „Buch" der Pantomime oder des Ballets, oder in dem Text des Dramas und den Zwischenbemerkungen des Dichters enthalten ist. Für den Tanz muss die Fixirung ebenfalls in Beschreibungen der Reihenfolge der Pas, Bewegungen, Stellungen u. s. w. niedergelegt werden, die durch schematische Grundrisse der zu durchmessenden Wege und der zu bildenden Gruppen erläutert sein können; alle Versuche, eine der Notenschrift analoge exakte Bezeichnung der Elemente des Tanzes an Stelle solcher Umschreibungen zu setzen, haben bisher keinen praktischen Erfolg gehabt, und muss deshalb beim Einstudiren von Tänzen und Ballets noch immer die Tradition der Schule und die persönliche Anleitung des Erfinders das Beste thun. Auch bei der Schauspielkunst geben der Sinn der Rolle und die eingeschobenen Anweisungen des Dichters zusammengenommen doch nur einen Rahmen, den der Schauspieler ausfüllen muss; bei dieser Ausfüllung wird, namentlich bei klassischen Dramen, die Tradition der Schauspielkunst von grossem Einfluss sein, welche selbst bei der „Kreirung" neuer Rollen mehr oder weniger indirekt mitbestimmend auf die Auffassung und Behandlung wirkt.

In der Plastik geschieht die Fixirung durch das Modell, das gewöhnlich in Thon, seltener bei kleinen Arbeiten in Wachs, ausgeführt wird; so wenig auch das Thonmodell als blosse Skizze zu betrachten ist, so kann es doch noch nicht als vollendete Ausführung gelten, wenigstens nicht bei der Marmorskulptur, wo es auf die Behandlung des Materials durch den Meissel des Meisters wesentlich ankommt. In der Malerei dient sowohl die Kartonzeichnung als auch die Farbenskizze nur als vorläufige Fixirung der Konception im Zustand einer noch unvollendeten inneren Durchführung, und zwar fehlt dem Karton ganz die Farbe, der Farbenskizze die genauere Ausführung der Zeichnung. Die phantasiemässige Vereinigung beider einseitigen Ausführungen gestattet zwar den Einblick, wie der Künstler sich das ausgeführte Werk

vorstellen mag, aber sie lässt doch immer die einheitliche Objektivirung dieses inneren Kunstwerks und seine vollständige Durchführung vermissen. Weder bietet der Karton die vollständige Modellirung der Figuren, noch giebt die Farbenskizze die richtige Luftperspektive und die genaue Behandlung der gebrochenen Farben in den Halbtönen und den helldunkeln Partien. Darum erzielt der Maler die vollständige Fixirung erst mit der vollständigen Ausführung des Bildes und diese erst mit jener; beide fallen in der Malerei in ein und dieselbe Thätigkeit und in ein und dasselbe Objekt zusammen, während sie sich bei allen andern Künsten auf mehr oder weniger getrennte Phasen der schöpferischen Gestaltung und auf mehr oder weniger getrennte Objekte oder Wahrnehmungskomplexe vertheilen. Ein Aesthetiker, der von der Betrachtung der bildenden Kunst ausgeht, wird deshalb versucht sein, Ausführung und Fixirung in eins zu fassen, was mit Rücksicht auf die übrigen Künste unzulässig ist. Vielmehr müssen beide begrifflich gesondert und die Fixirung als das **Fünfte** im Processe der schöpferischen Gestaltung anerkannt werden.

f. Das äussere und das innere Kunstwerk.

Je vollständiger und lückenloser die Fixirung das Kunstwerk repräsentirt, je mehr sie die direkte oder indirekte Mitwirkung des Künstlers oder der auf ihn zurückführenden Ueberlieferung überflüssig macht, desto mehr rückt die Fixirung selbst in die Stelle des Kunstwerks ein, zumal wenn sie der Zeit nach vor die Ausführung desselben rückt. Ein Dichter oder Musiker, dessen Drama oder Oper erst nach seinem Tode aus seinen Papieren hervorgezogen und durch einen Zufall auf die Bühne gebracht wird, gilt mit Recht als der Schöpfer des von ihm niemals mit leiblichen Augen und Ohren gesehenen und gehörten Kunstwerks, und seine schöpferische Thätigkeit wird in Bezug gesetzt zu dem Objekt, welches als Beweisstück und ausreichender Ersatz derselben unter seinem Nachlass aufgefunden wurde, d. h. zu seinem Manuskript. Dieses Manuskript, d. h. das beschriebene Papier, rückt damit in die Stelle des äusseren Kunstwerks ein, weil sich aus ihm das ganze Kunstwerk ohne produktive Thätigkeit vermittelst blosser Reproduktion herausspinnen lässt. In Wahrheit liegt freilich das äussere Kunstwerk in der Ausführung, d. h. in der Aufführung, Recitation oder Lektüre selbst, nicht in dem Objekt, in welchem die näheren Modalitäten der Ausführung fixirt sind; die Handschrift der Worte oder Noten ist ganz und gar abhängig von dem, wozu sie die Ausführenden anleiten soll.

Aehnlich gestaltet sich dieses Verhältniss von Objektivirung und Fixirung bei der bildenden Kunst, wo beide in ein Objekt fallen; weil eine Statue in Marmor anders wirkt als eine in Bronce, Elfenbein, Sandstein oder Holz, d. h. weil jedes dieser Materialien ein andres Verhältniss von Absorption, Reflexion und Dispersion des auffallenden Lichtes zeigt, muss auch der Künstler bei der Fixirung auf die künftige Objektivirung für die Wahrnehmung des Beschauers Rücksicht nehmen und z. B. die Ecken und Kanten des spiegelnden Erzes mehr abrunden als diejenigen des durchscheinenden Marmors. Trotz-

dem die Thätigkeit der Fixirung mit derjenigen der Ausführung hier in Eins fällt, muss doch die Art und Weise der Fixirung der Objektivirung für die Wahrnehmung Rechnung tragen. Dasselbe gilt für die verschiedene Technik der Aquarell-, Pastell-, Gouache-, Oel- und Fresko-Malerei, und für die verschiedene Placirung des Miniatur-, Staffelei- und Wandbildes, nicht minder für die verschiedene Technik der Architektur, wie sie sich aus der vorzugsweisen Anwendung von Holz, Hausteinen, Backsteinen oder Glas und Eisen ergiebt. Immer muss die Fixirung Rücksicht nehmen auf die Objektivirung; insofern es aber das Material der Fixirung ist, durch welche die Wirkung des äusseren Kunstwerks auf die Wahrnehmung des Beschauers bedingt ist, kann man auch wiederum sagen, dass es die für die Fixirung zu Gebote stehenden Mittel sind, durch welche die Beschaffenheit des äusseren Kunstwerks nach Konstruktion und Oberflächenbehandlung, nach Technik und inhaltlicher Leistungsfähigkeit beschränkt und geregelt wird.

Unter „äusserem Kunstwerk“ im Gegensatz zum inneren oder Phantasiekunstwerk ist eigentlich nur das Produkt der Objektivirung in seiner Wirkung auf die Wahrnehmung zu verstehen; wo aber die Fixirung und Objektivirung, wie in der bildenden Kunst zusammenfallen und die Art und Weise der Objektivirung durch das Material der Fixirung mitbedingt ist, da pflegt man auch unter „äusserem Kunstwerk“ Objektivirung und Fixirung zusammenzufassen. Eine Aesthetik, welche von der bildenden Kunst ausgeht, wird allzu geneigt sein diese Einheit der Objektivirung und Fixirung im äusseren Kunstwerk auch auf andere Künste zu übertragen, wo sie nicht gilt, oder doch sie ohne Reflexion auf das Verhältniss bei andern Künsten als allgemeingültig für die Kunst schlechthin anzusehn. In der That ist aber bei der Mimik und Tanzkunst die Fixirung vom äusseren Kunstwerk völlig ausgeschlossen, und bei der Musik und Poesie ist der rückwirkende Einfluss der Schrift auf die Objektivirung ein verschwindend geringer. In der Musik ist ein solcher kaum nachweisbar und in der Dichtkunst muss man schon auf den für das Auge des Lesers berechneten persischen Schriftwitz zurückgehen, um einen solchen zu konstatiren.

Desto grösser ist in der Mimik, Tanzkunst, Musik und Poesie der rückwirkende Einfluss der Mittel der Objektivirung auf die Beschaffenheit des Kunstwerks. Diese bestehen bei der Mimik und Tanzkunst in dem verfügbaren lebenden Material oder Schauspieler- und Tänzerpersonal und deren nationalen und kulturgeschichtlichen Eigenthümlichkeiten, Gewohnheiten und Schultraditionen, bei der Vokalmusik in dem verfügbaren Personal von Sängern und deren durchschnittlichen Stimmmitteln und gesanglicher Ausbildung, in der Instrumentalmusik in der Beschaffenheit der musikalischen Instrumente und in dem vorauszusetzenden Maass ihrer Beherrschung durch die Spieler, bei der Poesie in der Beschaffenheit der Rhapsoden, Vorleser und Schauspieler, beziehungsweise in der vorauszusetzenden Art der Lektüre bei Lesepoesien. Die für Flöte und Cither der Alten bestimmte Musik musste eine wesentlich andre sein als die für die

mittelalterliche Orgel oder für das Orchester der Renaissancezeit oder gar für dasjenige der Gegenwart; eine Sonate für das Klavizimbel des vorigen Jahrhunderts musste anders geschrieben sein als eine solche für einen modernen Koncertflügel. Keine Kunst ist in ihrer Entwickelung so abhängig von dem Grade der technischen Ausbildung der Instrumente und der Spielfertigkeit der Ausführenden als die Musik. Die Poesie, welche darauf berechnet ist, in musikalischer Komposition vorgetragen zu werden, muss andre Regeln befolgen, als diejenige, die (mit oder ohne Musikbegleitung) bloss recitirt wird; die mehr singende Recitation der Rhapsoden muss anders auf die Dichter zurückwirken als die naturgetreuere Sprachmimik des modernen „Vortragsmeisters“, und eine Poesie, die gar nicht mehr dazu bestimmt ist, gehört, sondern nur noch gelesen zu werden, muss wiederum ganz andre Bahnen einschlagen.

Es ergiebt sich hieraus, dass das äussere Kunstwerk durch das Material und die Technik (sowohl seiner Objektivirung als auch theilweise seiner Fixirung) die nachdrücklichste Rückwirkung auf das innere Kunstwerk üben muss. Dieselbe muss sich darin äussern, dass der Künstler bei der Konception und inneren Durchführung schon eine ganz bestimmte Art und Weise der Objektivirung, beziehungsweise auch Fixirung, im Sinne hat, und durch diese Anticipation schon das innere Kunstwerk so gestaltet, dass es nachher bei seiner Objektivirung oder Fixirung für die Mittel und Technik derselben passt. Diess ist nicht etwa als eine nachträgliche reflexionsmässige Abänderung der zunächst ohne Rücksicht auf die Objektivirung koncipirten Phantasieanschauung zu verstehen, sondern als ein ganz unwillkürliches Bestimmtsein der schöpferischen Gestaltung durch die selbstverständliche Anticipation eines ganz konkreten Wahrnehmungsscheins. Ebensowenig wie es ein inneres Kunstwerk giebt, was noch nicht einer bestimmten Kunst angehört, also noch nicht poetisches, musikalisches, malerisches, plastisches oder mimisches Kunstwerk, sondern ein rein neutrales, d. h. abstraktes Phantasiekunstwerk wäre, ebensowenig giebt es ein inneres Tonkunstwerk, das weder Vokalmusik noch Instrumentalmusik, weder Streichquartett noch Bläserquartett, weder Klaviermusik, noch Harfenmusik, noch Orgelmusik, sondern rein neutrales, abstraktes Tonkunstwerk wäre. Wollte der Musiker reine, d. h. obertonlose Töne, vorstellen, so würden dieselben am wenigsten musikalisch schön klingen; stellt er aber Tonklänge, d. h. Töne sammt Obertönen vor, so muss er bestimmte Klänge vorstellen. Selbst wenn diese Klänge nicht ganz mit denen unserer Tonerzeuger übereinstimmen sollten, so werden sie den einen ähnlicher sein als den andern, und sich schliesslich als idealisirte Kombinationen solcher entpuppen.

Das wahrhaft Schöne ist immer schlechthin konkret, und um so schöner, je konkreter; dazu gehört aber auch, dass jede abstrakte Unbestimmtheit in der Klangfarbe vermieden wird. Das Nämliche gilt in analoger Uebertragung auch für alle andern Künste, und im höchsten Grade gilt es für die aberwitzige Fiktion eines neutralen inneren Kunstwerks, das noch gar keiner bestimmten Kunst angehören und dadurch über allen und über ihrer Einseitigkeit stehen soll; ein

solcher Begriff ist die konsequente Ausgeburt eines idealistischen Abstraktionsfanatismus auf dem Gebiete der ästhetischen Produktivität. Wenn ein solcher Begriff des neutralen Kunstwerks ein Monstrum ist, so ist es auch der einer neutralen Phantasie, die sich erst hintennach zur poetischen, musikalischen, plastischen u. s. w. Phantasie spaltet oder differenzirt; die Phantasie ist und bleibt eine, muss sich aber auf bestimmte Arten des konkreten Wahrnehmungsscheins richten, um ästhetisch produktiv werden zu können. Diesen konkret sinnlichen Charakter muss sie schon in der Konception offenbaren, wenn auch die relative Unvollständigkeit und Unfertigkeit der Konception noch eine gewisse relative Unbestimmtheit einschliesst, welche vermittelst der inneren Durchführung zu immer konkreterer Bestimmtheit entwickelt werden muss. Je grösser und inniger nun die Vertrautheit des Künstlers mit dem konkreten sinnlichen Wahrnehmungsschein seiner Kunst ist, desto vollendeter wird das innere Kunstwerk schon vermittelst der inneren Durchführung ausgebildet werden können, desto vollkommener wird es die Objektivirung anticipiren, und desto weniger wird der Künstler nöthig haben, während der Objektivirung und Fixirung auch zur inneren Durchführung zurückzukehren. Das innere Kunstwerk ersetzt dem Künstler um so so mehr das äussere, je mehr er die Wirkung des äusseren schon bei der Konception und inneren Durchführung innerlich anticipirt hat; je weniger er aber zu dieser Vorwegnahme befähigt ist, desto weniger wird sein inneres Kunstwerk diesen Namen verdienen.

Es ist hiernach ganz verkehrt, wenn gewisse Aesthetiker das eigentliche und wahre Kunstwerk im inneren Kunstwerk suchen, und im äusseren nur eine für die ästhetische Produktivität gleichgültige Veräusserlichung oder reelle Kopie des inneren sehen; vielmehr ist das innere Kunstwerk grade nur insoweit Kunstwerk, als es alle aus dem äusseren Kunstwerk abfliessenden Regulirungen und Bestimmungsgründe für die Art und Weise der ästhetischen Produktivität schon in sich aufgenommen hat. Die hierzu nötige Vertrautheit mit dem konkreten sinnlichen Wahrnehmungsschein seiner Kunst erwirbt aber der Künstler nur durch lange praktische Kunstübung, und jedes Hinderniss, durch das ihm die Uebung versagt ist, muss zugleich ein Hinderniss für die Entwickelung seiner produktiven künstlerischen Anlagen sein. Darum ist es zwar begreiflich, dass Beethoven, weil er bei seinem Gehörsverlust die Vertrautheit mit den konkreten Klängen nicht mit verlor, auch als Tauber noch die grössten Tondichtungen schaffen konnte; aber es ist unrichtig zu glauben, dass er diess auch als Taubgeborener vermocht haben würde, oder dass Raphael ohne Arme geboren dennoch der grösste Maler gewesen wäre. So gewiss das äussere Kunstwerk nur reell producirt werden kann vermittelst des inneren, so gewiss kann das innere nur producirt werden vermittelst der ideellen Anticipation des äusseren; beide bedingen sich gegenseitig, so zwar dass das innere das reelle Prius des äusseren, das äussere aber das ideelle Prius des inneren ist.

Aus der Bedingtheit des inneren Kunstwerks durch das äussere entspringen diejenigen gesetzmässigen Modifikationen des innern Kunst-

werks, welche man unter der Bezeichnung „Stil“ zusammenfasst. Hat man es mit einem unfreien Kunstwerk zu thun, so sind es namentlich die Modifikationen des Gebrauchszwecks nach Maassgabe der national und kulturgeschichtlich bedingten Gewohnheiten und Bedürfnisse, denen der Stil Rechnung zu tragen hat (vgl. oben S. 139—143). Die Angemessenheit der Konstruktion an den Zweck des Kunstwerks im Allgemeinen ist einfach schön zu nennen im Sinne der Konkretionsstufe des passiv Zweckmässigen; aber die Angemessenheit an die nationale und zeitliche Besonderung des Gebrauchszweckes giebt dem Werk ein besonderes Gepräge, das „stilvoll“ heisst, und als gemeinsamer Charakter durch verschiedene Gebiete der unfreien Kunst hindurchzugehen pflegt. Ausser von den Gewohnheiten und Bedürfnissen ist die Zweckmässigkeit einer bestimmten Konstruktion auch von dem verfügbaren oder gewohnheitsmässig bevorzugten Material und von der zu dessen Bearbeitung zur Verfügung stehenden Technik abhängig, und deshalb ist das Material und die Technik ebenso bedeutungsvoll für den Stil der unfreien Künste. Diese doppelte Bedingtheit des Stils in den unfreien Künsten ist besonders von Semper in seinem Werke „Der Stil“ (1860 und 1863) hervorgehoben und ausgeführt worden (vgl. Band I S. 8).

In den freien Künsten fällt die Rücksicht auf den ausserästhetischen Zweck fort und es bleibt nur die andre Bedingung des Stils übrig, nämlich das Material der Objektivirung und Fixirung und die Technik seiner Bearbeitung. Eine kulturgeschichtliche, nationale, individuelle oder schulmässige Bedeutung gewinnt der Stil erst dadurch, dass eine bestimmte Zeit oder Nation, oder eine Schule, oder ein Individuum zufällig auf bestimmte Materialien oder technische Behandlungsweisen angewiesen ist, oder doch dieselben mit Vorliebe benutzt und zu echt künstlerischen Wirkungen ausbeutet. Der Stil ist immer nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten der Produktionsweise, die wenn nicht gleich berechtigt, so doch alle ästhetisch berechtigt sind, und es jedenfalls unter den geschichtlichen oder nationalen Bedingungen ihrer Entstehungs- und Blüthezeit gewesen sind. Der individuelle Stil bekundet sich darin, dass der Künstler unter mehreren solchen berechtigten Möglichkeiten die seiner Individualität am meisten zusagende auswählt.*) Das Festhalten an einem bestimmten Stil, nachdem die Bedingungen seiner Berechtigung hinfällig geworden sind, führt, ebenso wie die einseitige Uebertreibung eines Stils über die Grenzen seiner Berechtigung hinaus, zur Manier.

g. Die Vervielfältigung.

Das äussere Kunstwerk ist, wie wir oben gesehen haben, keineswegs bloss eine Vervielfältigung des inneren, sondern eine Uebertragung seines Phantasiescheins in Wahrnehmungsschein, durch welche erst die dem Kunstwerk gemässe Art der Scheinhaftigkeit erreicht wird,

---

*) Ausserdem wird Stil allerdings noch in einer zweiten Bedeutung gebraucht, wenn man z. B. einen erhaben-strengen, harmonisch-schönen und anmuthig-rührenden Stil als überall wiederkehrende Aufeinanderfolge in der Kunstgeschichte unterscheidet, oder von plastischem und malerischem, oder gar von symbolischem

und insofern die Produktion erst vollendet wird. Wohl aber kann das äussere Kunstwerk vervielfältigt werden zu dem Zweck, es mehr Personen zugänglich zu machen, als diess bei der Einzigkeit seiner Objektivirung möglich ist. Bei der Mimik, Musik und Vortragspoesie besteht die Vervielfältigung einerseits in der zeitlichen Wiederholung der Ausführung oder des Vortrags durch dieselben Ausführenden oder Vortragenden, andrerseits in der gleichzeitigen oder succesiven Ausführung an verschiedenen Orten durch verschiedene Ausführende, welche durch Vervielfältigung der Fixirung (der Partituren und poetischen Manuskripte durch Abschrift oder Druck) erleichtert und theilweise erst ermöglicht wird. Bei der Lesepoesie erfolgt die Vervielfältigung durch gleichzeitige oder succesive Lektüre von vielen Lesern, welche theils durch Verleihen der Fixirung, theils durch Vervielfältigung derselben, theils durch das Zusammenwirken beider Mittel ermöglicht wird. Bei den bildenden Künsten erfolgt die Vervielfältigung theils durch Wiederholung der Ausführung von Seiten des Künstlers, theils durch Kopien von Schülern oder fremden Künstlern und Handwerkern.

Wenn schon die Nachbestellung beim Künstler selten das gleiche Kunstwerk bei der zweiten wie bei der ersten Ausführung zu Tage fördert, so weicht die Kopie von dritter Hand gewöhnlich noch mehr vom Original ab, und kann deshalb günstigen Falls immer nur einen annähernden Ersatz für das Original gewähren. Wenn man sich aber doch einmal mit einem annähernden Ersatz begnügen muss, so kann man auch gleich auf gewisse Eigenschaften des Originals, z. B. auf dessen Grösse, Material, Farbigkeit u. s. w. verzichten, um die Zugänglichkeit durch Wohlfeilheit zu steigern. So kann man z. B. statt einer Kopie einer Statue in Marmor sich eine ganze Gypsgalerie und statt einer guten Kopie eines grösseren Oelbildes eine ganze Kupferstichsammlung anlegen. Das Ideal der „vervielfältigenden Künste" ist natürlich die möglichst getreue und doch möglichst billige Nachbildung; dasselbe ist für Handzeichnungen und Stiche durch den photographischen Druck, für Aquarelle nicht zu grossen Formats durch den Farbendruck annähernd erreicht, während die billigen Vervielfältigungen der Plastik durch ihr Material, diejenigen der Oelgemälde durch die Farbenmischung noch zu sehr hinter den Originalen zurückstehen. Grade bei der bildenden Kunst kann man den Werth der Vervielfältigung für den direkten künstlerischen Eindruck und für die ästhetische Volkserziehung gar nicht hoch genug veranschlagen, und deshalb sind alle auf den Fortschritt der vervielfältigenden Künste gerichteten Bestrebungen auch in ästhetischer Hinsicht von der grössten Wichtigkeit, ebenso wie die billigen Ausgaben der poetischen Klassiker und die wohlfeilen Darstellungen guter Bühnendichtungen. Man kann die Vervielfältigung zwar nicht mehr als einen unentbehrlichen Faktor im Process der schöpferischen Ge-

---

klassischem, romantischem und modernem Stil spricht. In solchen Fällen bezeichnet man die Vorliebe für bestimmte Modifikationen oder für bestimmte geschichtliche Entwickelungsstufen des Kunstideals mit einem Ausdruck, der für dieselben nicht mehr recht geeignet ist und dessen Ausdehnung auf diese Gebiete bereits die grösste Verwirrung in der Aesthetik und Kunstgeschichte angerichtet hat.

staltung bezeichnen, wohl aber als einen Ausläufer der ästhetischen Produktivität von der höchsten praktischen Bedeutung, und in diesem Sinne können wir dieselbe wohl als *sechste* Phase diesem Process anfügen.

Die sechs Phasen der ästhetischen Produktivität: produktive Stimmung, Konception, innere Durchführung, Objektivirung, Fixirung und Vervielfältigung lassen sich am Beispiel des photographischen Processes erläutern, wobei nur die innere Durchführung fort-, oder vielmehr mit der Konception zusammenfällt. Der produktiven Stimmung entspricht die Vorbereitung der Platte und die Aufstellung und Einstellung des Apparats; der Konception entspricht die Aufnahme, der Objektivirung die Hervorrufung des Bildes auf der Platte, der Fixirung die Fixirung des Negativs, der Vervielfältigung die Gewinnung der positiven Abzüge.

---

3. Die künstlerische Anlage.

a. Die Wahrnehmungsfähigkeit.

Das Erste und Unentbehrlichste, was man voraussetzen muss, wenn von einer künstlerischen Anlage soll die Rede sein können, ist die Fähigkeit der Wahrnehmung. Der Maler muss vor allen Dingen sehen können, der Musiker hören können, der Mimiker fühlen können, der Dichter alles zumal. Mindestens muss jeder von ihnen es so lange gekonnt haben, bis seine Phantasie das betreffende Wahrnehmungsgebiet vollständig beherrschen gelernt hat. Wer so schwachsichtig ist, dass er zwar hellere und dunklere Stellen im Gesichtsfelde unterscheidet, aber keine deutlichen Umrisse erkennt, wird niemals zeichnen lernen; wer farbenblind ist, kann wohl Zeichner, aber nicht Maler werden. Wer unfähig ist, zwei Töne zu unterscheiden, welche um ein Komma verschieden sind, ist zum Musiker für immer verdorben; wessen Haut- und Muskelsinn zu stumpf ist, um ihm die kleinsten Lageveränderungen der Gesichtshaut, Gesichtsmuskeln und Körpermuskeln anzuzeigen, der kann unmöglich Geberdenmimiker werden, und wem der feinere Muskelsinn in den Kehlkopfmuskeln mangelt, wird sich weder zum Sprachmimiker noch zum Sänger ausbilden können. Dagegen hat der Maler nicht nöthig, eine besondere Scharfsichtigkeit für sehr kleine Gegenstände oder bei sehr schwacher Beleuchtung zu besitzen, da eine übermässige Schärfe der Umrisse ohnehin vermieden werden muss, und Aufnahmen bei Dunkelheit nicht nöthig sind; Ackommodationsfehler des Auges werden nur dann störend, wenn sie so bedeutend sind, um zur Benutzung von Gläsern zu zwingen, weil die Gläser falsche Reflexe und andre Störungen mit sich bringen. Aehnlich braucht auch der Musiker keine besondre Schärfe des Gehörs für sehr schwache Reize, z. B. nicht die Fähigkeit, die Worte eines sehr entfernten Redners zu verstehen; es kommt bei ihm mehr auf die Schärfe der Unterscheidung für kleine Verschiedenheiten der Tonhöhe (sowohl in den Grundtönen als auch in den Obertönen) an. Es kann jemand ein sehr scharfes Gehör für ganz schwache Eindrücke

haben, und doch dabei des musikalischen Gehörs, d. h. der Unterscheidungsfähigkeit für Tonhöhen in ungewöhnlichem Grade entbehren. Ebenso kann jemand trotz grosser Sehschärfe für kleinste Objekte doch eine mangelhafte Unterscheidungsfähigkeit für Farbennüancen besitzen; ja sogar es kann von zwei Personen der eine den andern in der Feinheit des Unterscheidungsvermögens für den Sättigungsgrad einer einfachen Farbe (insbesondre bei sehr schwacher Färbung) übertreffen und doch von dem andern in der Feinheit des Unterscheidungsvermögens für Mischungsgrade mehrerer Farben übertroffen werden (ersteres soll im Durchschnitt beim männlichen, letzteres beim weiblichen Geschlecht der Fall sein.)

Unter Wahrnehmungsfähigkeit im Sinne des Künstlers ist aber noch etwas ganz andres zu verstehen als Schärfe der Unterscheidungsfähigkeit für ästhetisch wichtige Unterschiede; es ist darunter ausserdem noch die Zurückführung der intellektuell verarbeiteten Wahrnehmungen auf den reinen unverfälschten sinnlichen Wahrnehmungsschein zu verstehen. Im Ohrenschein ist eine solche Zurückführung nicht nöthig, erstens weil das praktische Bedürfniss bei diesem eine intellektuelle Verarbeitung in geringerem Maasse hervorgerufen hat, und zweitens weil die stattgefundene intellektuelle Verarbeitung des Ohrenscheins den Zwecken der Kunst nicht zuwider sondern förderlich ist. Es ist diess einerseits die Verknüpfung der sprachlichen Lautbilder zu sinngemässen Gruppen (Worten, Sätzen), jene Verknüpfung, die uns beim Anhören einer nur literarisch betriebenen und mangelhaft bekannten Fremdsprache so viel Schwierigkeiten bereitet, und in der Sprachmimik der Recitation und des Gesanges festgehalten werden muss, und andrerseits die Verknüpfung der Grundtöne und Obertöne, welche derselben Tonquelle entspringen, zu einheitlichen Klangbildern (Violinklang, Flötenklang u. s. w.), die auch dann als Einheiten festgehalten werden, wenn sie mit ihren Bestandtheilen einander kreuzen. Auch diese Klangbilder zu konserviren, liegt im Interesse der Kunst, weil nur vermittelst ihrer die Stimmführung in den gegeneinander und durcheinander wogenden Tonmasssn erkannt und verfolgt werden kann; diess wäre unmöglich, wenn wir in jedem Augenblick alle gleichzeitig erklingenden Obertöne und Grundtöne von gleicher Höhe ohne Rücksicht auf ihre Entstehungsursache zu Einheiten verknüpfen und die Summe dieser simultan erklingenden Einheiten einander gegenüberstellen wollten.

Im reinen Formenschein ist ebenfalls die Zurückführung der intellektuellen Verarbeitung des Wahrnehmungsscheins auf den reinen Wahrnehmungsschein nicht nur unnöthig, sondern sie wäre gradezu störend, weil ja der reine Formenschein nur dadurch gewonnen wird, dass man von dem ihn übermittelnden Wahrnehmungsschein als solchen abstrahirt; diese Abstraktion wird aber erleichtert, wenn man sich nicht an den reinen Wahrnehmungsschein (d. h. Augenschein oder Tastschein) hält, sondern an dasjenige,. was die unter dem Einfluss des praktischen Bedürfnisses erfolgte intellektuelle Verarbeitung für das Bewusstsein aus demselben gemacht hat. Wenn ich eine Statue als plastisches Kunstwerk durch den Gesichtssinn auffasse, so

dienen mir die perspektivischen Verkürzungen ihrer Formen und Glieder und die Licht- und Schattenvertheilung ihrer Flächen nur als ein zu überwindendes Hilfsmittel, um zu der Anschauung der reinen Gesammtform der Statue zu gelangen; wenn also jemand sich noch niemals dessen bewusst geworden ist, dass eine weisse Statue dem Augenschein auch schwarze Stellen darbietet, sondern sich einbildet alle Flächen und Stellen gleichmässig weiss zu sehen, so hindert ihn diess nicht nur nicht an der plastischen Auffassung, sondern erleichtert ihm dieselbe, insofern seine intellektuelle Verarbeitung des Augenscheins unter dem Einfluss des praktischen Bedürfnisses dieselbe Richtung eingeschlagen hat, die sie auch zur ästhetischen Gewinnung des reinen Formenscheins einschlagen muss.

Das praktische Sehen fühlt sich von den Mitteln der Perspektive und Modellirung im subjektiven Wahrnehmungsschein, sofern es dieselben überhaupt noch bemerkt, lediglich gestört, und richtet sich unmittelbar auf die Erfassung der Tiefendimension in den Dingen; das Kind glaubt es durchaus nicht, wenn man ihm sagt, dass es denselben Menschen in doppelter Entfernung nur halb so gross sehe, sondern meint ihn ebenso gross zu *sehen*, weil es *weiss*, dass er durch den Ortswechsel seine wirkliche Grösse nicht verändert hat. In Folge dessen sind auch alle primitiven Versuche kindlicher Völker bemüht, die Dinge so abzubilden, wie der Verstand sie auffasst (d. h. mit Umrissen von abstrakter Schärfe, ohne Perspektive und Schattirung), nicht so wie das Auge sie sieht, und es gehört erst künstlerische Bildung dazu, den Process der Verstandesbearbeitung so weit zurückzuschrauben, dass der reine Augenschein als solcher erkannt und festgehalten wird. Denselben Process der Wiederaufdröselung des Verstandesgewebes und der Rückkehr zum reinen Augenschein, den die Kunstgeschichte in den früheren Stadien der Versuche der Malerei zurückgelegt hat, muss auch heute noch jeder Einzelne durchmachen, der Zeichner oder Maler werden will; denn jeder hat als Kind seinen Augenschein nach Maassgabe des praktischen Bedürfnisses intellektuell verarbeitet und muss aus den ihm geläufig gewordenen Anschauungen den intellektuellen Bestandtheil zum Theil wieder ausscheiden lernen. Nur so gelangt er dazu, auf seinem Bilde etwas zu fixiren, woran die intellektuelle Thätigkeit des Beschauers sich in demselben Sinne wie an der Wahrnehmung der Wirklichkeit von Neuem entfalten kann, während die Nachahmungsversuche auf früherer Stufe vielmehr konventionelle Schematismen als treue Abbildungen der Wirklichkeit liefern. Diese Ausbildung der Abstraktionsfähigkeit von den intellektuellen Bestandtheilen der Gesichtsanschauung ist es vor allen Dingen, was der Zeichnenlehrer unter „sehen lernen" versteht und vom Schüler verlangen muss; in diesem „wieder sehen lernen" liegt der hauptsächliche ästhetische Bildungswerth des Zeichnen- und Malunterrichts für alle, auch solche, die nicht Künstler werden wollen. Denn erst solches „wieder sehen gelernt haben" befähigt dazu, den malerischen Schein richtig zu beurtheilen. Wenn man immer wieder von malerisch ungebildeten Gebildeten, insbesondre an den Portraits ihrer Bekannten, Ausstellungen über zu dunkle Schatten u. dgl. machen hört, so liegt

das nur daran, weil sie nicht sehen gelernt haben und statt des Augenscheins vom Portraitmaler ihren intellektuellen Schematismus fixirt zu sehen erwarten.

Eine ähnliche Schwierigkeit wie die Form und Lichtstärke bei der Perspektive und Modellirung bringt die Farbe durch ihre Veränderungen im Glanzlicht, Schatten und Halbschatten mit sich. Das praktische Bedürfniss kümmert sich nur um die Beschaffenheit der Farbe, wie sie bei voller Beleuchtung ohne Glanzreflexe sich darstellt, und glaubt auch unter allen andern Beleuchtungsverhältnissen diese abstrakte Farbe zu sehen, anstatt der mannichfach gebrochenen und gemischten Farbentöne, welche der Augenschein zeigt; auch hier muss von der unwillkürlichen Verstandeskorrektur des sinnlichen Eindrucks gewaltsam abstrahirt und auf den reinen Sinnenschein zurückgegangen werden, auch hier muss man gelernt haben zu vergessen, was man weiss, um zu erkennen, was man sieht. Während die Photographie uns gegenwärtig für die Weichheit der Kontouren, für die Perspektive und die Modellirung als Lehrmeister bei diesem intellektuellen Rückbildungsprocess dienen kann, lässt sie uns beim Sehenlernen der Farben im Stich, und das Wahrnehmen bleibt auch jetzt noch wesentlich auf sich selbst angewiesen, wie früher auf jenen andern Gebieten auch.

Jeder Einzelne kommt mit dem Process der Wiederaufdröselung des Verstandesgewebes nur unvollkommen zu Stande, und sein Sehen bleibt immer mit einem Rest von intellektuellen Vorurtheilen behaftet. Die Kunstgeschichte selbst kommt mit dem Wiedersehenlernen der Menschheit niemals zu Rande, wenn sie auch immer weiter darin fortschreitet. Ihr Fortschreiten in dieser Hinsicht ist, wie alle Entwickelung keine stetige, sondern eine mehr stossweise, durch Stillstände und Rückfälle unterbrochene. Eine gewisse Art zu sehen wird bei Individuen wie bei ganzen Schulen zur erstarrten Manier, indem auf Fortschritt in dieser Hinsicht verzichtet wird und man sich mit der vom Meister in seinen Kunstwerken überlieferten Art und Weise zu sehen begnügt. Gegen die so entstehende Manier reagirt dann endlich ein neuer Meister oder eine neue Schule oder Kunstrichtung, welche ihre unmittelbaren Wahrnehmungseindrücke mit der traditionellen Art, zu sehen, vergleicht und die ersteren als Korrektiv der letzteren verwerthet. Solcher Fortschritt im Sehenlernen drapirt sich dann oft mit der Fahne des Naturalismus oder des Realismus im Sinne der Forderung einer realistischen Wahrheit. Das sind aber viel zu hochtrabende Namen für die einfache Forderung, beim reinen Augenschein stehen zu bleiben und denselben von allen Verfälschungen und Fortbildungen durch intellektuelle Zuthaten zu reinigen; diese Forderung steht noch innerhalb des reinen Phänomenalismus und sie wird erst dann zum Naturalismus im Sinne eines Kunstprincips, wenn sie das, was elementarste Vorbedingung aller Kunstthätigkeit ist, für die ganze Kunst ausgiebt.

b. Das Gedächtniss.

So unentbehrlich wie die Wahrnehmungsfähigkeit in dem näher erörterten Sinne für die unmittelbare künstlerische Nachahmung

und alle folgenden Stufen der Kunstthätigkeit ist, so wichtig ist ein gutes Gedächtniss des Wahrgenommenen für die Kombination, Idealisirung und Gestaltung. Alle drei setzen voraus, dass man Schönes in sich aufgenommen und im Gedächtniss so gut aufbewahrt hat, dass es ganz unwillkürlich wieder auftaucht, wo es beim Produciren Verwendung finden kann. Dabei ist durchaus nicht gesagt, dass das aus dem Gedächtniss Auftauchende auch als Erinnerung gewusst werden müsse; im Gegentheil kann der Künstler sich über die Herkunft im Unklaren sein, das Auftauchende gutgläubig und reflexionslos für originalen Einfall halten, ja sogar trotz alles Besinnens dessen Herkunft aus dem Gedächtniss bestimmt bestreiten. Eine solche Unklarheit über die Herkunft entspringt dann aber eben aus einer Unvollkommenheit des Gedächtnisses; denn ein in jeder Hinsicht schlagfertiges Gedächtniss stellt das Verwendbare nicht nur im rechten Augenblick bereit, sondern auch sofort mit dem Bewusstsein bereit, dass es die Erinnerung eines früher Wahrgenommenen ist, so zwar, dass man die näheren Umstände dieser früheren Wahrnehmung ebenfalls sicher mit in's Bewusstsein zurückrufen kann, wenn man es will. Die Unvollkommenheit, Schwäche und Halbheit des Gedächtnisses ist es zu allermeist, die das Produciren des Dilettanten von dem des Künstlers unterscheidet, indem der erstere kombinirte Reminiscenzen gutgläubig als originelle Produktion darbietet, welche der letztere sofort als solche erkannt haben würde.

Wie die Wahrnehmungsfähigkeit so setzt auch das Gedächtniss einerseits eine gewisse natürliche Anlage und andrerseits eine Ausbildung derselben durch Uebung voraus. Jeder Psycholog und Pädagog weiss, welcher Steigerung das Gedächtniss durch Uebung fähig ist, und dass diese Steigerung auf einem Gebiete nicht unmittelbar in gleichem Maasse auch den übrigen Gebieten zu Statten kommt. Der eine spielt auswendig Schach, hat aber kein Gedächtniss für Sprachen; der andere lernt eher das Vokabularium einer neuen Sprache als eine Seite voll mathematischer Formeln auswendig. Ein Mozart war im Stande, eine einmal gehörte Kirchenmusik zu Hause mit allen Stimmen zu Papier zu bringen; er hätte aber schwerlich den einfachen Umriss einer Statue im Gedächtniss bewahren können. Ein Maler wird vielleicht ein figurenreiches grosses Bild aus der Erinnerung skizziren können, ohne darum eine einzige Melodie aus einer Opernvorstellung mit nach Hause zu bringen. Der Sprachforscher lernt die zwölfte Fremdsprache weit leichter als die zweite, der Schauspieler die fünfzigste Rolle mit viel geringerer Mühe als die erste; der Klavierschüler memorirt später ein längeres Vortragsstück leichter als zu Anfang einen kurzen Satz. Je länger man sich mit einer bestimmten Kunst beschäftigt, desto mehr wird das Gedächtniss grade für dieses Gebiet verstärkt und zu immer grösseren Leistungen befähigt.

Am entbehrlichsten ist das Gedächtniss für die vervielfältigenden Zweige der bildenden Kunst und demnächst für die reproduktive Musik mit Ausnahme des Bühnengesangs und Virtuosenthums. Je handwerksmässiger eine Kunstübung, je mehr sie an die Vorschrift gebunden ist, und je strenger jede Abweichung von derselben verpönt ist, desto

entbehrlicher ist das Gedächtniss; ja sogar ein zu gutes Gedächtniss kann für solche handwerksmässige Kunstübung gradezu eine Gefahr werden, indem es zu Freiheiten verleitet, die nicht gestattet sind. Für das Ensemble eines Orchesters z. B. wird niemand die Notenvorlagen beseitigen wollen, und ein zu gutes Gedächtniss, welches den Musiker verleitet, die Noten unbeachtet zu lassen, wird ihn mit Recht dem Kapellmeister verdächtig machen, weil früher oder später daraus doch einmal eine Störung des Ensembles entspringen muss.

Einen gewissen Mangel an Gedächtniss kann der Künstler überwinden, der Maler, indem er bei der Kombination möglichst viel zusammengesuchte Modelle benutzt und den photographischen Apparat zu Hülfe nimmt, der Maler, Dichter und Komponist indem er jederzeit sofort als Skizze fixirt, was ihm an Konceptionen auftaucht und alle Stadien der inneren Durchführung fixirend verfolgt. Aber solche technische Behelfe machen das Produciren äusserst schwerfällig und mühsam, und berauben es derjenigen Leichtigkeit und Freiheit, ohne welche der Künstler am Erdboden kleben bleibt. Alle schnell producirenden Künstler haben von solchen Hülfsmitteln einen sehr bescheidenen Gebrauch gemacht und sich für die innere Durchführung möglichst lange auf ihr Gedächtniss verlassen; die grössten Genies hatten manchmal gradezu einen Widerwillen gegen das Fixiren des innerlich Durchgeführten, der nur durch äussere Motive überwunden werden konnte (Mozart). Hiermit hängt es zusammen, dass die grössesten Künstler aller Zeiten zugleich auch die produktivsten waren, weil sie am wenigsten technischer Behelfe zur Unterstützung des Gedächtnisses bei der inneren Durchführung bedurften und darum gleichsam spielend schaffen konnten.

c. Der Beobachtungssinn.

So werthvoll nun auch das Gedächtniss an und für sich für die Sicherung der inneren Durchführung ohne äussere Fixirung ist, so hängt doch sein Werth für die Kombination und Idealisirung wesentlich davon ab, womit es erfüllt ist. Einem Sträfling in der Isolirzelle wird das beste Gedächtniss wenig helfen, weil er nichts hat, worauf er es anwenden könnte. Ein Maler, der die Galerien aller Länder gesehen, ein Landschafter, der alle Erdtheile bereist hat, ein Dichter, der in den Geschichtsquellen wohl bewandert ist und in allen Gesellschaftsschichten verschiedener Länder verkehrt hat, sie alle verfügen über einen ganz anderen Reichthum von Eindrücken als minder begünstigte Konkurrenten von gleich guten Gedächtnissfähigkeiten. Stoff, auf den man das Gedächtniss anwenden kann, bietet nur die Erfahrung, theils die unmittelbare, theils die mittelbare (d. h. durch Berichte und Wiedergaben Dritter vermittelte); Erfahrungsreichthum ist es, der das Gedächtniss bereichert. Erfahrungen zu sammeln, dazu gehört Gelegenheit, sei es, dass dieselbe sich von selbst darbietet, sei es, dass man bestrebt und im Stande ist, dieselbe aufzusuchen. Dem Glückspilz fallen die Erfahrungen in den Schooss; der Strebsame sucht durch eifriges Aufsuchen und Herbeiführen von Gelegenheiten den Schatz seiner Erfahrungen über das ihm vom Zufall gewährte Maass

hinaus zu vermehren; dem Pechvogel versagt das Schicksal die Möglichkeit, die erforderlichen Gelegenheiten aufzusuchen, auch wenn er es noch so gern möchte.

Es ist aber nicht genug an der Gelegenheit, man muss auch durch Beobachtung und Einprägung aus ihr Nutzen ziehen. Das Thier sieht von allem, was es umgiebt, nur das wenige, was in seinen Interessenkreis fällt; der rein praktische Mensch hat zwar einen weiteren Interessenkreis als das Thier, stimmt aber darin mit ihm überein, dass er von allem ausserhalb desselben Belegenen wenig bemerkt und nichts behält. Der ästhetisch veranlagte Mensch hingegen beachtet von dem in sein Wahrnehmungsbereich Fallenden auch dasjenige, was ihn zwar praktisch nichts angeht, aber ästhetisch anspricht. Es tritt also hier bereits eine durch den receptiven ästhetischen Geschmack bedingte Auswahl der Wahrnehmungsobjekte für die Beobachtung ein. Aber auch bei gleichem Grade von ästhetischem Geschmack ist doch schon der Beobachtungssinn an und für sich bei verschiedenen Menschen verschieden. Der eine unter mehreren Hausgenossen sieht, wo man diess oder jenes hingelegt, oder was man fortgenommen hat, und weiss, befragt, darüber Auskunft zu geben, während alle andern, die dasselbe gesehen haben müssen, doch nichts bemerkt und behalten haben. Wer keinen Beobachtungssinn hat, an dem gehen die besten und mannichfaltigsten Gelegenheiten zur Einsammlung von Erfahrungen spurlos vorüber, während ein mit Beobachtungssinn Begabter auch die unscheinbarsten Gelegenheiten benutzt, um den Kreis seiner Erfahrungen zu erweitern.

Es geht dabei mit der ästhetischen Erfahrung ähnlich wie mit der theoretischen: der eine sucht sein ganzes Leben auf das eifrigste nach Erfahrungen und sammelt und sammelt, bis er stirbt, ohne wie ein Geizhals von seinem Schatz irgend welchen Gebrauch zu machen; der andre bemüht sich anscheinend gar nicht um Erfahrungen, weil mit dem ganz Alltäglichen deren ohnehin schon viel mehr auf ihn einstürmen als er braucht. Der eine steht unbehülflich vor seinem zusammengescharrten Reichthum, dem andern genügt ein Minimum von Erfahrung zu den köstlichsten Produktionen, weil er mit dem Blicke des Künstlers sieht, weil er hineingreift in's volle Menschenleben und wo er's packt, interessant zu machen versteht. Das beweist aber nicht, dass er die Erfahrung nicht braucht, sondern nur, dass ein genügendes Quantum von Erfahrungsgelegenheit den normalen Menschen umgiebt, wenn er nur künstlerisch zu sehen und zu beobachten versteht. Dabei braucht er nicht einmal die ausdrückliche Absicht zu haben, beobachten zu wollen; sondern weil ihm Beobachtungssinn gegeben ist, beobachtet er ganz unwillkürlich, und weil er receptiven Geschmack hat, richtet sein Interesse sich unwillkürlich auf das ästhetisch Anziehende, das sich ebenso unwillkürlich seinem Gedächtniss einprägt. Während der Forscher oder Denker unwillkürlich abstrahirt, klassificirt, Begriffe bildet, ursächliche Zusammenhänge auffasst, Gründe erschliesst, und das Beobachtete schon in dieser verarbeiteten Gestalt dem Gedächtnissschatz einverleibt, bleibt der Künstler beim ästhetischen Schein stehen, hebt aber aus der Fülle

des Gebotenen die konkret individuellen, charakteristisch schönen Einzelerscheinungen als bleibenden Gewinn heraus.

Dieser Gegensatz tritt namentlich hervor bei der inneren Beobachtung, sowohl der direkten Selbstbeobachtung, als auch dem indirekten Erschliessen der Seelenzustände und Gemüthsbewegungen Dritter aus ihren Aeusserungen; hier geht der Denker von der Erscheinung möglichst tief auf den geistigen Grund und Gehalt zurück, während der Künstler den konkreten Schein festhält, der als solcher natürlich einen möglichst tiefen geistigen Gehalt einschliessen muss. Grade hier steckt ein empirischer Faktor, der nicht ganz zu beseitigen ist, nämlich die Art und Weise, wie bestimmte Seelenzustände und Gemüthsbewegungen sich kundgeben. Wenn auch ein gut Theil der Verkettung des inneren Gehalts und der äusseren Erscheinung *a priori* bestimmt und deshalb auch *a priori* verständlich ist, so ist doch auch ein andrer nicht kleiner Theil mehr oder minder konventionell modificirt oder ganz und gar konventionell determinirt, und dieser Theil muss deshalb empirisch erlernt werden. In der Poesie gehört hierher die rein konventionelle Bedeutung der gesprochenen Worte, in denen ein Affekt sich ausdrückt, in der Mimik die konventionellen Züge der Geberdenmimik (z. B. Kopfnicken und Kopfschütteln) und der Sprachmimik (z. B. Aenderung der Bedeutung eines Wortes durch Aenderung des Tonfalls im Chinesischen). Diese Bestandtheile der Verbindung von Inhalt und Ausdruck müssen schlechterdings erfahren und durch Erfahrung erlernt werden, weil sie durch keine noch so geniale Intuition *a priori* zu produciren sind. Je feiner und schärfer der Beobachtungssinn ist, desto kleinere Züge dieser empirischen Art wird er festhalten, und man begreift daraus, warum grade vorzugsweise die Mimik ihren Namen von der Nachahmung hat, wenn sie auch weit entfernt ist, in derselben aufzugehen.

Dass der Maler, Mimiker und Dichter Beobachtungssinn besitzen müssen, um als Künstler etwas zu leisten, wird jeder gern zugeben; eher könnte man schon beim Musiker daran Zweifel hegen. Zwar dass der Musiker seine Gattung des ästhetischen Scheins und die in derselben entwickelten Kunstformen um so sicherer beherrschen wird, je genauer er mit der Geschichte seiner Kunst vertraut ist, wird keinem Einspruch begegnen; aber dass er auch Erfahrungen in Welt und Leben braucht, um ein rechter Künstler zu werden, mag zunächst paradox erscheinen. Indessen braucht man nur daran zu erinnern, dass der Musiker in den von ihm beherrschten Tonformen doch einen seelischen Gehalt, Stimmungen, Gefühle, Affekte, Gemüthsbewegungen, Leidenschaften und ihren gesetzmässigen Verlauf, zur Darstellung bringen soll, um begreiflich zu machen, dass er doch auch dasjenige kennen muss, was er darstellen soll. Es ist klar, dass der Musiker dabei ebenso wie der Lyriker und Landschaftsmaler zunächst auf die durch Selbstbeobachtung gewonnenen inneren Erfahrungen angewiesen ist; es gehört aber auch dazu Beobachtungssinn, um den Verlauf der eigenen Gemüthsbewegungen zu bemerken und mit dem Gedächtniss festzuhalten. Ja sogar es gehört eine ganz besondere Anlage dazu, weil diese innere Selbstbeobachtung fast nur gelingt,

wenn sie unwillkürlich ausgeübt wird; denn während die absichtliche Beobachtung den Verlauf äusserer Wahrnehmungen ungestört lässt, stört sie sofort den Verlauf der inneren Gemüthsbewegungen bis zur Zerstörung.

Aber diese Selbstbeobachtung ist soweit entfernt, für den Bedarf des Musikers auszureichen; das wäre sie nur dann, wenn er von vornherein darauf verzichten wollte, irgend welche andre Gefühle auszudrücken, als diejenigen, welche seinem werthen Ich angehört haben, oder doch als seinem Charakter und seiner Lebenslage entsprechende angehören könnten. Nun tritt aber schon der Lyriker aus der beschränkten Person des Dichters hinaus, indem er sich in das Fühlen und Sinnen der verschiedensten Altersstufen, Geschlechter, Stände, Charaktere und Lebenslagen versetzt und die ihnen gemässen Töne anzuschlagen versucht, wobei es gleichgültig ist, ob er grammatikalisch in der dritten Person redet, oder die erste Person vermittelst der Selbstversetzung festhält. Für den Musiker fällt der äusserliche Unterschied von erster und dritter Person hinweg, aber die Nothwendigkeit, alle Gefühlsweisen zu verstehen, ist für ihn fast noch dringender. Er hat ebenso die Gefühle des Helden wie des Kindes, der Mutter, wie der Gattin und Braut zu schildern, ja er muss sogar gleich dem Landschaftsmaler über das Reich der Menschenherzen hinübergreifen und dem geheimnissvollen Leben und Weben der Natur in Tönen eine Sprache verleihen. Zu alledem bedarf es der Erfahrung, weil alle diese gesetzmässigen Gefühlsabläufe an empirische Bedingungen geknüpft sind, die man irgendwo und irgendwann kennen gelernt haben muss, um mit ihnen rechnen zu können.

Der Musiker, der nie einen Einblick in ein Mädchenherz gewonnen hat, wird sich statt direkter Erfahrung mit der indirekten begnügen müssen, die er aus Dichtern schöpfen kann; aber irgendwelche Erfahrung in dieser Hinsicht wird er schlechterdings nicht entbehren können, wenn anders er nicht entweder auf die Darstellung des weiblichen Gefühlslebens in Tönen verzichten oder uns ein Zerrbild seiner Einbildung statt der idealistischen Wahrheit darbieten will. Das nämliche gilt für bestimmte Gebiete des Gefühlslebens, z. B. das Naturgefühl, die erst durch den Verkehr mit den realen Objekten als reale Gefühle geweckt und erfahren werden müssen, bevor sie als ästhetische Scheingefühle im ästhetischen Schein widergespiegelt werden können. Was der Urwald, oder der Schilfteich, oder die Lotosblume fühlt, kann der Künstler nur aus sich selber schöpfen; aber er wird zu dieser Selbstversetzung der Phantasie in das Natur- und Pflanzenleben unfähig sein, wenn er nicht überhaupt erst durch Hingabe an die Natur das Naturgefühl in sich selber geweckt hat. Ist ihm das einmal aufgegangen, dann kann er freilich die Lotosblumengefühle schildern auch ohne je eine solche gesehen zu haben, indem er sich vorstellt, wie er auf solches Naturobjekt, das ihm aus Beschreibungen bekannt ist, mit seinem Naturgefühl eventuell reagiren würde.

d. Der receptive Geschmack.

Aus solchen Beispielen ist bereits zu erkennen, dass der Werth

des Erfahrungsschatzes, den der Künstler im Gedächtniss trägt, weit hinausreicht über dessen unmittelbare Verwendbarkeit im Sinne der Kombination, und als eine Summe befruchtender Keime auf die Phantasie wirkt. Je mehr man erfahren hat, mit desto mehr Sicherheit vermag man das Nichterfahrene aus seinen Bedingungen in der Vorstellung zu konstruiren, denn desto ähnlicher wird der nichterfahrene Einzelfall in seinen einzelnen Bestandtheilen anderen erfahrenen Einzelfällen sein, desto sicherer wird der Analogieschluss wirken und desto zuverlässiger wird die Einschaltung oder Interpolation des nichterfahrenen Falles zwischen erfahrene Fälle eintreten können. Je mehr man erfahren hat, desto näher tritt man auch dem intuitiven Erfassen der in den Erscheinungen wirksamen Formbildungsgesetze und desto eher ist man im Stande aus der intuitiven Kenntniss dieser Formbildungsgesetze heraus einen nicht erfahrenen Einzelfall zu konstruiren selbst dann, wenn er nicht durch Interpolation zu bestimmen ist, sondern jenseits des äussersten erfahrenen Falles liegt. Die unmittelbare Verwendbarkeit des Erfahrungsreichthums ist in ihrem Werthe nicht zu unterschätzen, weil die idealisirende Kombination als Lückenbüsser der schöpferischen Gestaltung bei der inneren Durchführung auch für das grösste Genie unentbehrlich ist; aber viel grösser ist doch ihr indirekter Werth als Befruchtungsmittel der Phantasie. Wie es von dem Boden abhängt, ob er reiche oder dürftige Ernten trägt, aber von der Aussaat, welcherlei Frucht er trägt, so hängt es auch von der Phantasie ab, ob der Künstler durch seinen Erfahrungsschatz zu reicher oder magerer Produktivität angeregt wird, aber von der Beschaffenheit des im Gedächtniss niedergelegten, die Phantasie befruchtenden Schatzes, welcher Art die Früchte seiner Produktivität seien werden.

Wer das Widrige und Gemeine, das Rohe und Ungeschlachte, das sinnlich Erregende und stofflich Reizende, das Trostlose und Quälende, das Grausame und Grässliche, das Ekelhafte, Schmutzige und Scheussliche mit Vorliebe beobachtet und seinem Gedächtniss einprägt, dessen Phantasie wird auch ebensolche Früchte tragen, wenn sie producirend in Thätigkeit tritt. Wer hingegen mit Vorliebe das Edle und Hohe, Reine und Grosse, Erhabene und Würdige, Anmuthige und Rührende in sich aufnimmt, dessen Phantasie schöpft auch andre Anregungen aus den Hülfsquellen seines Gedächtnisses und wird demgemäss andre Produkte zu Tage fördern, wenn sie in Aktion tritt. Welcher Art aber das mit Vorliebe Beobachtete ist, hängt, wie schon bemerkt, weit mehr von dem receptiven Geschmack des Individuums als von den Gelegenheiten zur Beobachtung ab. Hiermit ist die grosse Bedeutung des receptiven Geschmacks für den Künstler dargelegt, insofern dieselbe vor allem Produciren und unabhängig von aller Absicht künftiger Produktion das ganze Leben des Künstlers umspannt; zum zweiten Male tritt der receptive Geschmack dann in Funktion beim Produciren selbst, insofern er das von der Konception, der Hülfskonception, oder der Kombination Dargebotene billigt oder verwirft, oder unter mehreren zur Auswahl gebotenen seine Entscheidung trifft. Diese zweite Funktion des receptiven Geschmacks

hat ihre Wichtigkeit nicht so sehr gegenüber der ächten Konception als der Kombination; da aber Konception und Kombination in einander greifen und durch kein sicheres subjektives Merkmal von einander zu unterscheiden sind, so muss die Thätigkeit des Geschmacks sich auch auf die vermeintlichen Konceptionen (und Hülfskonceptionen) erstrecken. Billigt sie das Aufgetauchte, so ist zwar noch nicht darüber entschieden, ob es als Konception oder als idealisirende Kombination aufgetaucht sei; billigt sie es aber nicht, und zwar nicht bloss nicht für die besondere mit dem bestimmten Kunstwerk verfolgte Absicht, sondern überhaupt nicht, hält sie mit andern Worten die Konception nicht bloss für den vorliegenden Zweck sondern überhaupt zur Ausführung für ungeeignet, dann ist es sicher keine Konception im eigentlichen Sinne, sondern eine blosse Kombination.

Die ächte Konception freilich ergreift den Künstler mit solcher Begeisterung und zwingt ihn mit solcher Gewalt zur Ausführung, dass alle Kritik des receptiven Geschmacks verstummen muss, oder vielmehr gar nicht zu Worte kommt; ihre Ausführung kann höchstens vertagt, d. h. hinter äusserlich dringlichere Arbeiten zurückgestellt werden, wobei dann freilich manchmal der erste Enthusiasmus so verraucht, dass die Ausführung schliesslich doch unterbleibt. Je weniger zwingend aber die Konception in das Bewusstsein des Künstlers hineintritt, desto begründeter wird der Zweifel an ihrer Aechtheit, und je schwieriger diese Frage zu lösen ist, desto werthvoller muss ein Maassstab sein, der praktisch ausreicht zu der Entscheidung, ob die vermeintliche Konception die Durchführung und Ausführung verdient oder nicht. Je mehr aber die idealisirende Kombination die Lücken und Mängel der Konception ergänzen oder schliesslich ganz an Stelle der mangelnden Konception eintreten muss, desto wichtiger wird für den Künstler die sichtende, billigende und verwerfende Funktion seines receptiven Geschmacks. Sie schützt ihn vor allen Abirrungen und Sonderbarkeiten, sie bewahrt ihn aber auch davor, Zeit und Mühe auf die Durchführung und Ausführung des Unbedeutenden und Trivialen zu verschwenden. Das mässige Talent, das mit solchem Geschmack versehen ist, wird zwar viele Versuche fallen lassen und noch bei der Ausführung viel experimentiren und ändern, aber es wird doch nur reife Kunstwerke, die vor den Ansprüchen eines geläuterten Geschmacks Stand halten, zu Tage fördern; das grösste Talent von ungewöhnlicher produktiver Leichtigkeit hingegen wird unter der Masse seiner Erzeugnisse neben den gelungensten Würfen auch einen nicht unbedeutenden Procentsatz schwacher und dürftiger Leistungen an die Oeffentlichkeit bringen, deren Entstehen in schwachen Stunden man wohl begreift, über deren Ausführung und Herausgabe man sich aber billig wundert.

e. Die Phantasie.

Alle bisher besprochenen Bestandtheile der künstlerischen Anlage: Wahrnehmungsfähigkeit, Gedächtniss, Beobachtungssinn und receptiver Geschmack, sind zwar wichtige und bis zu einem gewissen Grade unentbehrliche Bedingungen für das Zustandekommen selbst von Kunst-

werken höchsten Ranges, aber sie sind für sich allein doch noch nicht im Stande, die künstlerische Anlage zu erschöpfen oder die Entstehung eines Kunstwerks zu erklären. Nur soviel kann man sagen, dass sie um so mehr die ganze künstlerische Anlage zu erschöpfen scheinen, auf je tieferer Stufe dieselbe steht. Ihr Komplex nimmt also an relativem Gewicht in dem Ganzen der künstlerischen Anlage zu, je mehr man vom eigentlichen Künstler zum Routinier, Virtuosen, Dilettanten und handwerksmässigen Reproducenten hinuntersteigt. So lange aber in allen diesen noch irgend ein Funke von Künstlerschaft steckt, so lange ist auch die Erschöpfung ihrer künstlerischen Anlage durch jenen Komplex ein blosser Schein, der darauf beruht, dass das blosse Kombiniren und technische Können sich in den Vordergrund drängt und die durch sie hindurchwirkende Phantasie verdeckt. Aber erst mit der Betrachtung der Phantasie treten wir aus den Vorhallen des Künstlerthums in dessen Tempel ein. Wie die bisher erörterten Bestandtheile der künstlerischen Anlage den drei Vorstufen der Kunstthätigkeit, so entspricht die Phantasie der Hauptstufe der schöpferischen Gestaltung. So gewiss man die schöpferische Gestaltung selbst bei der blossen Reproduktion eines Kunstwerkes, z. B. dem Vortrag eines Klavierspielers oder der Wiedergabe eines Kupferstechers nicht missen mag, so gewiss ist auch die Mitwirkung der Phantasie bei jeder Art von Kunstthätigkeit, welche diesen Namen verdienen soll, unentbehrlich. Der Komplex der bisher erörterten Bestandtheile der künstlerischen Anlage genügt wohl dazu, sich künstlerische Technik zu erwerben, aber nicht dazu, die erworbene Technik in wahrhaft kunstgemässer Weise anzuwenden.

α. Die Einbildungskraft des Traumbewusstseins.

Die Phantasie ist nicht eine Funktion des wachen Bewusstseins, wenn auch ihre Produkte mehr oder weniger in's wache Bewusstsein hineinscheinen, und Funktionen des wachen Bewusstseins selbst wieder als Faktoren in diese Produkte eingehen müssen. Ein andrer Faktor der Phantasiethätigkeit aber gehört zu der Sphäre des relativ Unbewussten, welches aus anderem Gesichtspunkt auch wiederum ein relativ Bewusstes ist. Das Bewusstsein andrer Art, das diesem relativ unbewussten Faktor der Phantasie anhaftet, ist im Gegensatz zu dem normalen wachen Bewusstsein als abnormes, oder Traum-Bewusstsein zu bezeichnen; seine relative Unbewusstheit für das wache Bewusstsein ist physiologisch daraus zu erklären, dass es andre Hirntheile sind, deren Funktion seine körperliche Grundlage abgeben als bei dem wachen Bewusstsein, und dass die verbindende Leitung zwischen beiden Hirntheilen, wenn auch nicht ganz mangelt, so doch eine unvollkommene und erschwerte ist.

Die Vorstellungen des wachen Bewusstseins sind theils Wahrnehmungen, theils abgeblasste Erinnerungsbilder von solchen, theils mehr oder minder abstrakte Vorstellungen und Gedanken; alles was in dieser Sphäre nicht Wahrnehmung ist, scheidet sich scharf von der Wahrnehmung ab. Im Traumbewusstsein hingegen tritt der Phantasieschein an Stelle des Wahrnehmungsscheins, und insoweit

daneben doch noch Wahrnehmungen in's Bewusstsein treten, bilden sie nicht, wie im wachen Bewusstsein, ein festes, in sich und gegen allen übrigen Bewusstseinsinhalt abgeschlossenes System, sondern fliessen mit dem Phantasieschein zusammen und suchen sich, fragmentarisch und sporadisch, wie sie sind, in die einheitliche Totalität des letzteren einzugliedern. Aus dem gewöhnlichen Schlafe ist jedem Leser dieses Traumbewusstsein bekannt, das beim gesunden Menschen in regelmässiger Weise mit dem wachen Bewusstsein abwechselt und deshalb nicht an sich, sondern nur im Vergleich zu diesem ein abnormer Zustand genannt werden kann. Das Traumbewusstsein spielt aber auch in abnormen physiologischen und psychischen Zuständen, z. B. der Narkose, der Hypnose, dem Somnambulismus und der Geistesstörung eine grosse Rolle, die erst neuerdings einer exakten Untersuchung gewürdigt ist. In allen Fällen zeigt sich das Merkmal, dass die bewusste Willkür und vernünftige zweckthätige Besonnenheit keine unmittelbare Macht über den Inhalt des Traumbewusstseins hat, sondern dass die Beschaffenheit und die Wandlungen dieses Inhalts nach eigenen Gesetzen, dem Anschein nach launenhaft zufällig, bestimmt sind. Das wache Bewusstsein hat von den Vorgängen des Traumbewusstseins nur zum kleinen Theil eine Erinnerung, wenn auch die Fähigkeit dieser Rückerinnerung künstlich gepflegt und gesteigert werden kann; das Traumbewusstsein dagegen hat eine Erinnerung von den meisten Vorgängen des wahren Bewusstseins, wenn auch die Herrschaft über dieses Traumgedächtniss und die zeitliche Ordnung seines Materials unvollkommen ist.

Diese Thatsachen sind es hauptsächlich, welche zu der Annahme geführt haben, dass dieses Traumbewusstsein durch die Funktion andrer Theile des Nervencentralorgans bedingt ist, als die bewusste Willkür und die vernünftige zweckthätige Besonnenheit, und da man allgemein annimmt, dass die letzteren an der grauen Rindenschicht des Grosshirnhemisphären haften, so liegt die Vermuthung nahe, dass das Traumbewusstsein subkortikale Centra zu seinen Trägern hat. Das wache Bewusstsein entbehrt nicht der Funktionen dieser subkortikalen Centra, aber durch die reflexhemmende Thätigkeit der Grosshirnrinde bleiben dieselben unter normalen Verhältnissen unter die Schwelle herabgedrückt und werden nur als relativ unbewusstes Material für den Aufbau des wachen Bewusstseinsinhalts verwendet. Das reine Traumbewusstsein entbehrt gänzlich der Funktionen der Grosshirnrinde, sei es dass diese zum Zwecke der Restitution im gesunden Schlafe, sei es dass sie durch abnorme Zustände zeitweilig suspendirt, d. h. unter die Schwelle gesunken sind; es entbehrt deshalb gänzlich derjenigen psychischen Funktionen, zu deren Vermittelung allein die Grosshirnrinde differenzirt ist, wie bewusste Willkür und zweckthätige Besonnenheit im Sinne einer Beziehung aller Vorstellungen auf die leitenden Lebenszwecke des wachen Bewusstseins. Darum hat nur das wache Bewusstsein Zurechnungsfähigkeit, das Traumbewusstsein, wenn es zu Traumhandlungen führt, aber nicht.

Nun kommen aber ausser diesen beiden Grenzfällen des wachen Bewusstseins und des reinen Traumbewusstseins noch eine Menge

Mischzustände oder Uebergangsstufen vor, theils wache Bewusstseinszustände, in welchen das Traumbewusstsein mit einzelnen Produkten über die Schwelle tritt, theils Traumbewusstseinszustände, in welche ein Rest von bewusster Willensfunktion oder Besonnenheit hinübergreift, in denen also ein halbes Erwachen eintritt. Das halbe Erwachen im Traum kann entweder zu vollem Erwachen führen, oder wieder dem reinen Traumbewusstsein Platz machen, oder auch mit dem letzteren so abwechseln, dass der Traum unter der beständigen Leitung eines Willensvorsatzes bleibt; dieser Art sind z. B. die Träume, vor deren Eintritt man sich fest vorgenommen hat, eine bestimmte Lage zu vermeiden, oder zu bestimmter Zeit aufzuwachen, oder die Träume der in Traum verfallenen (spiritistischen) Medien, bei denen der Vorsatz maassgebend bleibt, den Zuschauern durch Traumhandlungen bestimmte Leistungen vorzuführen. Das über die Schwelle Treten des Traumbewusstseins bei vorhandenem wachen Bewusstsein, d. h. der andre Haupttypus jener Mischzustände, kann entweder zum Vorhandensein eines doppelten Bewusstseins führen, wie es in krankhaften Geisteszuständen vorkommt, oder aber, wenn die Einheit des Bewusstseins auf Grund des wachen Bewusstseins gewahrt bleibt und nur das Ergebniss eines Traumprocesses als Inhalt in's wache Bewusstsein aufgenommen wird, so ergiebt sich dasjenige, was vom Standpunkt der bisherigen Bewusstseinspsychologie dem Vermögen der Einbildungskraft zugeschrieben wird.

Wenn man sich bemüht, sich irgend eine Wahrnehmung möglichst deutlich zu reproduciren, so wird man finden, dass diese Erinnerung zunächst etwas ganz Blasses und Abstraktes, gleichsam Schematisches hat, das sich mit den daneben stehenden gleichartigen Wahrnehmungseindrücken des wachen Bewusstseins gar nicht messen kann und weder eine Verwechselung noch eine Eingliederung in den Wahrnehmungsschein zulässt. Der entgegengesetzte Grenzfall ist die unwillkürlich auftauchende Hallucination, welche vom wachen Bewusstsein zunächst nothwendig für Wahrnehmungsschein gehalten und selbst im günstigsten Falle nur durch mittelbare Merkmale oder Schlussfolgerungen von demselben unterschieden werden kann. Die Hallucination, welche sich auf einen oder mehrere Sinne zugleich erstrecken kann, ist eben das plötzliche über die Schwelle Treten des Traumbewusstseins in seiner ganzen Kraft ohne Aufhebung des wachen Bewusstseins; findet gleichzeitig die letztere statt, so spricht man nicht mehr von einer Hallucination sondern von einer vorübergehenden Bewusstlosigkeit, die mit Traumbildern verknüpft war. Das Charakteristische der Hallucination ist grade, dass sie sich dem Wahrnehmungsschein des sonst intakt bleibenden wachen Bewusstseins eingliedert und denselben nur insoweit verändert, als sie mit demselben konkurrirt; die Gesichtshallucination eines Menschen löscht z. B. entweder den Wahrnehmungsschein der von ihr bedeckten Wandstelle sammt Tapetenmustern aus, oder wenn sie es nicht thut, erscheint die Gestalt als durchsichtig. Die Energie des partiellen Trauminhalts, der in's wache Bewusstsein hineinscheint, kann nun aber sehr verschieden sein, d. h. zwischen dem blassen und schematischen Vorstellungsbilde des wachen Bewusst-

seins und der mit Wahrnehmungsschein zu verwechselnden Hallucination findet ein fliessender Uebergang statt, der alle Grade der sinnlichen Lebhaftigkeit zeigen kann. Sofern es das schematische Vorstellungsbild des wachen Bewusstseins ist, welches das entsprechende Bild des Traumbewusstseins erweckt und über die Schwelle hebt, wird es doch von Diesem nicht unterschieden, weil es mit ihm für das Bewusstsein verschmilzt, sondern es scheint nur eine grössere sinnliche Lebhaftigkeit anzunehmen; diess ist der Grund, warum die bisherige Psychologie, die sich nur mit dem wachen Bewusstsein beschäftigte, in einem solchen Falle das Auftauchen eines zweiten Bildes aus dem Traumbewusstsein gar nicht bemerken konnte. Physiologisch dürfte der Vorgang so aufzufassen sein, dass die dem blassen Vorstellungsbild entsprechende Funktion der Grosshirnrinde, die auch für gewöhnlich wahrscheinlich mit Hülfe einer unter der Schwelle bleibenden Funktion subkortikaler Centra zu Stande kommt, auf diese Centra so erregend wirkt, dass ihre Funktion der Energie nach gesteigert und über die Schwelle gehoben wird; die sinnliche Lebhaftigkeit der von den niederen Centren vermittelten Bilder dürfte darum so viel grösser sein, weil sie den Sinnesnerven näher stehen und den Hauptheil der Sinneseindrücke zur weiteren Verarbeitung für das oberste Centrum in sich aufnehmen.

Ausser der grösseren sinnlichen Lebhaftigkeit kommt den Bildern des Traumbewusstseins auch eine grössere Einheit und Ganzheit zu; während in den Konbinationsversuchen des wachen Bewusstseins die Glieder mühselig zusammengesucht und die Unzusammengehörigkeit derselben künstlich überkleistert werden muss, schiesst im Traumbewusstsein jeder Keim von selbst zu einem organischen Gebilde auf und rundet sich der unwillkürliche Zuwachs zum ersten Ansatz mühelos zur einheitlichen Totalität. Dieser Unterschied ist zum Theil daraus zu erklären, dass das Gedächtniss des wachen Bewusstseins die associativen Verknüpfungen der Vorstellungsbestandtheile nach abstrakten, theoretischen oder praktischen Merkmalen begünstigt und dadurch die natürliche Association der organischen Verknüpfung der zusammengehörigen Bestandtheile gewohnheitsmässig abstumpft und ausser Kraft setzt, während das Traumbewusstsein durch solche künstlerische Associationen weniger beirrt wird und unwillkürlich an den natürlichen festhält. Diese Erklärung reicht aber bei produktiven Neubildungen, die keine blossen Gedächtnissproduktionen sind, doch bei Weitem nicht aus, und man muss auf den tieferen Grund zurückgehen, dass die Centra des Traumbewusstseins dem unbewussten organischen Bildungstrieb näher liegen als das Centrum des wachen Bewusstseins, das immer nur über die Mittel zu den Zwecken seines Wollens reflektirt, aber vor lauter Receptivität und Reflexion das Bilden und organische Aufbauen verlernt hat. Dass die mittleren Centra ein Gedächtniss haben, ist ebenso sicher, als dass von sinnlichen Wahrnehmungseindrücken in diesem Gedächtniss viel mehr und viel minutiöseres Detail aufbewahrt ist als im Gedächtniss der Grosshirnrinde; der Beweis dafür liegt in der Hyperästhesie des Gedächtnisses, wie sie sich bei suspendirter Grosshirnfunktion bisweilen im Traum des gewöhnlichen Schlafes, noch mehr aber im Traumbewusstsein der Somnambulen zeigt. Alle Wahr-

nehmungseindrücke des wachen Bewusstseins müssen durch diese subkortikalen Centra entweder hindurch, oder afficiren dieselben doch mindestens zugleich mit der Grosshirnrinde, und hinterlassen in ihnen Gedächtnissspuren, die oft viel feiner und intensiver als die in der Grosshirnrinde sind; wenn deshalb das Traumbewusstsein eine Erinnerung von den Vorgängen hat, die auch das wache Bewusstsein erlebt hat, so kann man darum noch nicht behaupten, dass es das letztere umspanne oder über dessen Gedächtniss verfüge, da es vielmehr über sein eigenes Gedächtniss von denselben Wahrnehmungen verfügt. Dieses Gedächtniss des Traumbewusstseins muss natürlich bei dem Bilden und Produciren von relativ neuem Inhalt ebenso mit in Betracht kommen, wie wir es von dem Gedächtniss überhaupt gesehen haben; aber da es sich hier nicht um ein äusserliches Mosaik von Erinnerungsbruchstücken sondern um ein organisches Bilden aus einem Gusse handelt, so muss im Traumbewusstsein die suggerirte produktive Thätigkeit weit mehr Herr des Gedächtnisses innerhalb des für den Produktionszweck zurGeltung kommenden Gebietes sein und freier mit demselben schalten können, als im wachen Bewusstsein. Insbesondere wird bei dem Gestaltenbilden des Traumbewusstseins das Korrelationsgesetz der Glieder unwillkürlich weit besser beobachtet, obwohl es an einer abstrakten Kenntniss dieses Gesetzes hier erst recht fehlt.

Das Traumbewusstsein für sich allein ist nicht im Stande etwas zu schaffen, weil ihm die zielbewusste Bosonnenheit, die unbeirrbare Stetigkeit des Wollens und die Selbstkritik des jeweilig Geleisteten fehlt. An diesem Mangel scheitern alle Hoffnungen, welche immer wieder von Zeit zu Zeit von Mystikern auf die Förderung des Kulturprocesses durch das somnambüle und Traumbewusstsein gesetzt worden sind. Das Traumbewusstsein in seiner Isolirung ist zu völliger Unfruchtbarkeit sowohl in theoretischer und praktischer wie in ästhetischer Hinsicht verurtheilt. So wenig bisher jemals eine wissenschaftliche Entdeckung oder Erfindung im Traume gemacht oder ein Kunstwerk im Traume geschaffen worden, so wenig wird es künftig geschehen. Für das theoretische und praktische Gebiet ist selbst aus der Wechselwirkung zwischen Traumbewusstsein und wachem Bewusstsein keine Förderung zu erwarten, weil es hier eben auf klare Gedanken und präcises Wollen, nicht auf sinnliche Lebhaftigkeit der Bilder ankommt. Eine Ausnahme macht hier schon das religiöse Gebiet, das sich, insbesondere auf niederen Stufen des religiösen Bewusstseins, mit Bildern und Symbolen an Stelle der Gedanken begnügen kann. Noch mehr aber tritt die Bedeutung dieser Wechselwirkung hervor auf künstlerischem Gebiet, wo abstrakte Vorstellungen und reflexionsmässige Gedanken schlechthin ausgeschlossen sind.

β. Die Autosuggestion.

Wenn das Hineinscheinen oder Hineinwirken des Traumbewusstseins in's wache Bewusstsein, wie oben bemerkt, als „Einbildungskraft" zu bezeichnen ist, so ist das Hineinwirken des wachen Bewusstseins in's Traumbewusstsein die „Autosuggestion". Beide Seiten der Wechselwirkung sind gleich wichtig und gleich unentbehrlich. Das Hinein-

wirken des wachen Bewusstseins in's Traumbewusstsein wäre vergebliche Mühe und unfruchtbar für die Kunst, wenn kein Echo aus dem Traumbewusstsein in's wache Bewusstsein zurückschallte, das dann erst der Kritik des besonnenen Geschmacks unterzogen werden kann; das Hineinscheinen des Traumbewusstseins in's wache Bewusstsein wäre ein wüstes Durcheinander und ein zielloses Zufallsspiel, wenn nicht die Bildungen des Traumbewusstseins durch Einwirkungen des wachen Bewusstseins geregelt und geleitet würden. Ohne solche Leitung durch Autosuggestion kann die Einbildungskraft wohl für kurze Strecken des Bilderablaufs zufällig einen gewissen Sinn und Zusammenhang hervorbringen, im Ganzen aber kann sie mit ihrer ungeregelten Bilderflucht nichts Vernünftiges zu Stande bringen; denn was den Anstoss zu neuen Associationsreihen bei mangelnder Suggestion geben kann, sind nur zufällige, zusammenhangslose Organreize, und wo selbst diese mangeln oder unter die Schwelle sinken, da ist die *tabula rasa* des völlig bilderlosen Schlafes der leeren Bewusstlosigkeit gegeben. Erst die Einheit von Einbildungskraft und Autosuggestion macht die Phantasie im wahren, engeren Sinne des Wortes aus; erst die Autosuggestion in künstlerischer Richtung macht im Verein mit der Einbildungskraft die specifisch künstlerische Phantasie aus.

Die Suggestion beruht darauf, dass das Traumbewusstsein wesentlich passiv ist und keine Energie besitzt, einem gegebenen psychischen Anstoss Widerstand zu leisten, sondern ihm blindlings folgt. Die Mittel zur Ertheilung eines psychischen Anstosses können sein: erstens das gesprochene Wort, zweitens eine dem Träumenden mechanisch aufgenöthigte Geberde, und drittens die blosse Vorstellung oder der bestimmte Wille des Suggerirenden (verbale, mimische und mentale Suggestion); im ersten Fall muss die Gehörswahrnehmung sich für die suggerirenden Worte ohne Unterbrechung des Traumzustandes öffnen, im zweiten Falle muss die aufgenöthigte Geberde die mit derselben gewohnheitsmässig verknüpften Gefühle und Vorstellungsreihen auslösen, im dritten Fall muss eine Vorstellungs- oder Willensübertragung ohne Vermittelung der normalen Sinneswahrnehmung stattfinden. Bei der mimischen Suggestion bedarf es keines Rapports zwischen dem Träumenden und Suggerirenden, weil die Geberde wirkt, gleichviel wodurch und durch wen sie herbeigeführt ist. Bei der verbalen Suggestion bedarf es bereits eines Rapports, damit der Träumende die Worte hört und ihren Sinn in sein Traumbewusstsein aufnimmt; doch ist es nicht ausgeschlossen, dass der Rapport bei schon bestehendem Schlaf bloss durch vorsichtige Anwendung leiser Rede hergestellt wird (z. B. einem in natürlichem Schlafe Befindlichen gegenüber), und wenn gar die Suggestion zur Erzeugung des hypnotischen Zustandes benutzt worden ist, so ist natürlich der Rapport des Hypnotisirten mit dem Suggerirenden von vornherein gegeben. Am engsten muss der Rapport sein für die Vorstellungs- oder Willensübertragung; dieselbe gelingt am besten zwischen zwei Personen, die sich durch längere Versuchsreihen mit einander in enge psychische Beziehung gesetzt haben, insbesondre, wenn der passive Theil sich daran gewöhnt

hat, durch den blossen Willen des aktiven hypnotisirt zu werden. Am engsten und am unmittelbarsten gegeben ist der Rapport zwischen einem wachen Bewusstsein und einem Traumbewusstsein, die nicht zwei verschiedenen Personen, sondern ein und derselben Person angehören; auch hier wird derselbe durch Uebung gestärkt und erreicht dann sein Maximum, wenn die Person sich daran gewöhnt hat, sich durch ihren blossen Willen selbst in Hypnose zu versetzen. Dieser willkürliche Autosomnambulismus erwächst in der Regel auf dem Boden eines unwillkürlichen oder spontanen Autosomnambulismus (Idiosomnambulismus), kann aber auch ohne solche natürliche Grundlage künstlerisch erworben werden.

Da die Suggestion die Eigenthümlichkeit hat, nicht bloss für den Augenblick, sondern auch für längere Zeiträume ihre Nachwirkung zu entfalten, so kann auch die Autosuggestion den Vorstellungsablauf und die Traumhandlung für eine längere Dauer des Autosomnambulismus in den Grundzügen bestimmen, also auch wirksam sein, ohne dass das wache Bewusstsein neben dem Traumbewusstsein funktionirt; es kann aber auch das wache Bewusstsein und das Traumbewusstsein gleichzeitig über der Schwelle sein und ersteres aus dem Verkehr mit den Anwesenden fortlaufend diejenigen Anregungen schöpfen, aus denen es die Autosuggestionen für das letztere formirt. Beide Fälle haben in dem Autosomnambulismus der (spiritistischen) Medien eine gleich grosse praktische Bedeutung. Der Zusammenhang kann aber auch noch verwickelter sein, nämlich wenn der Autosomnambule seinem Traumbewusstsein suggerirt, durch Gedankenlesen sich gewisse Bilder aus dem somnambulen Bewusstsein eines Anwesenden zu vergegenwärtigen und diese durch Traumhandlungen zu fixiren; dieser Art sind z. B. die Leistungen von Zeichnenmedien, welche im Traume Portraits entwerfen, die den theuren Verstorbenen des Besuchers ähnlich sehen, oder von „Materialisationsmedien", welche das dem Besucher nur dunkel vorschwebende Bild in sich zur Hallucination verstärken und dann durch Hallucinationsübertragung oder Hallucinationsansteckung in das Bewusstsein des Besuchers zurückprojiciren, so dass dieser den theuren Verstorbenen leibhaftig vor sich zu sehen glaubt. Bei allen diesen und ähnlichen Leistungen ist freilich das suggerirende wache Bewusstsein des Autosomnambulen selbst nicht mehr Herr seiner vollen und klaren Besonnenheit, sondern in Illusionen versenkt, welche er dann die Anwesenden natürlich theilen zu lassen bemüht ist; ob und inwieweit solche abnorme Leistungen ohne solche Illusionen und bei klarem Einblick in die psychologischen Zusammenhänge überhaupt noch psychologisch möglich sind, ist nur durch Erfahrungen und Versuche zu entscheiden, an deren Anstellung bisher noch kaum jemand gedacht hat. Was bei solchen abnormen Leistungen vielleicht nicht möglich ist, das ist es doch bei den normalen Leistungen der künstlerischen Produktion, wie die Erfahrung der Jahrtausende es bestätigt.

Die Autosuggestion des Künstlers besteht in der heissen, brünstigen Sehnsucht zu schaffen, und zwar im Gebiete einer bestimmten Kunst, und innerhalb dieser Kunst wieder nach bestimmten Richtungen, die durch die Individualität des Künstlers und seine bis-

herigen Erfahrungen und Anregungen bedingt sind. In der Regel wird die Autosuggestion einen noch bestimmteren Inhalt haben, nämlich in dem Wunsche bestehen, ein bestimmtes Subjekt künstlerisch zu gestalten, welches das ästhetische Interesse erregt hat und die Hoffnung erweckt hat, einer künstlerischen Gestaltung besonders fähig und würdig zu sein. Auch dann, wenn die Autosuggestion kein bestimmtes Sujet in Form von Gedanken oder Vorstellungen oder blassen Erinnerungsbildern vorzeichnet, werden doch in der Künstlerseele unter den vielen Eindrücken, die ihr ästhetisches Interesse erregt haben, einer oder einige wenige sein, die ihr vorzugsweise zugesagt haben und deshalb auch dem Gedächtniss tiefer eingeprägt sind; solche Eindrücke werden dann durch die unbestimmte Autosuggestion geweckt und unwillkürlich zum Ausgangspunkt der Gestaltung gemacht, wobei unter mehreren Eindrücken solche den Vorzug erlangen, die unter ähnlichen Stimmungen eingesammelt sind, wie die gegenwärtige ist. Je bestimmter die Autosuggestion, d. h. je zielbewusster der Willensauftrag ist, den das wache Bewusstsein an das Traumbewusstsein ertheilt, desto fester, sicherer und klarer wird die zu Stande kommende Konception der künstlerischen Absicht dienen; je unbestimmter und planloser die Autosuggestion ist, desto leichter wird ein zweckloses Spiel der Einbildungskraft die künstlerische Phantasie überwuchern und die Anspannung des Geistes im Ganzen unfruchtbar machen. Immerhin bleibt aber auch bei der unbestimmten Autosuggestion die Absicht derselben eine künstlerische, d. h. auf künstlerische Produktion gerichtete, und die Einbildungskraft müht sich ersichtlich auch in solchem Falle etwas künstlerisch Werthvolleres zu bieten als der völlig ungeregelte Traum, wenngleich diess Bestreben in Ermangelung ausreichender Direktive unzulänglich bleiben mag.

Die Sehnsucht des Schaffens nach einer mehr oder minder bestimmten Richtung hin in Verbindung mit dem Zurücktreten des wachen Bewusstseins ist dasjenige, was wir oben als die produktive Stimmung kennen gelernt haben; je weiter der Künstler über blosse Kombination hinaus ist, desto mehr ähnelt diese produktive Stimmung der Ekstase, dem Traume, d. h. dem Autosomnambulismus. Aber der Autosomnambulismus macht darum noch keinen Künstler, wenn nicht die künstlerisch gerichtete Autosuggestion das autosomnambule Traumbewusstsein leitet, und alle jene andern Bedingungen erfüllt sind, die wir in dem Vorhergehenden als unerlässlich für den Künstler erkannt haben. Die Ekstase ist unfruchtbar, wenn ihre weibliche Passivität nicht durch ein männliches, aktives Princip, den suggerirenden Willen des wachen künstlerischen Bewusstseins, befruchtet wird; nur so gelangt sie zur Empfängniss oder Konception, die dann wieder in der bereits gezeigten Weise von der ästhetischen Kritik geprüft werden und erst die Beglaubigung ihrer Aechtheit erhalten muss.

Dass die schöpferische Gestaltung durch die künstlerische Phantasie sich in einer Wechselwirkung von bewusster und unbewusster, besonnener und träumerischer, zielbewusster und ekstatischer Thätigkeit vollziehen und ein gewisses Gleichgewicht beider Faktoren zeigen muss, ist seit lange bekannt und oft ausgesprochen; man hat nur bisher die

beiden Faktoren nicht als Autosuggestion und Autosomnambulismus bestimmt zu bezeichnen vermocht, in deren Einheit die Phantasie besteht. Man hat die Verwandtschaft des Traumbewusstseins der Einbildungskraft mit dem Somnambulismus nicht erkannt, weil man den vom wachen Bewusstsein lavirten Somnambulismus, d. h. die Mischzustände und Uebergangsformen eines wachen und hypnotischen Bewusstseins noch nicht kannte, und die reine Ekstase mit völliger Suspension des wachen Bewusstseins nur als seltenen Grenzfall gegeben fand; man hat ebenso die Autosuggestion nicht erkannt, weil man die Suggestion nicht verstand.*) Alle Zustände aber, in denen die Phantasiethätigkeit bei anscheinend unvermindertem wachen Bewusstsein sich vollzieht, sind doch aus dem psychologischen Verständniss jener Grenzfälle dahin zu deuten, dass beide Formen des Bewusstseins neben einander und in Wechselwirkung mit einander agiren; denn darin sind alle diese schwächeren Zustände mit dem extremen Grenzfall übereinstimmend, dass erst das Resultat des Processes, die Konception, über die Schwelle des wachen Bewusstseins emporgehoben wird, und nur darin unterscheiden sie sich von jenem, dass bei ihnen bis zum Auftauchen des Resultats das wache Bewusstsein nur unmerklich, bei jenem aber merklich verdunkelt, oder gar total verfinstert ist.

γ. Die Wechselwirkung zwischen Einbildungskraft und Autosuggestion.

Mit der künstlerischen Phantasie ist diejenige künstlerische Anlage gewonnen, welche der unentbehrliche Quell der schöpferischen Gestaltung ist; so gewiss ohne latente schöpferische Gestaltung mit Nachahmung, Idealisirung und Kombination kein Kunstwerk zu produciren ist, so gewiss auch nicht ohne Phantasie. Aber in so verschiedenen Graden die schöpferische Gestaltung zum Durchbruch gelangt, in so verschiedenen Graden ist auch die Phantasie vorhanden und wirksam. Die geringeren Grade der Phantasie treten bereits da in's Spiel, wo man das Naturschöne idealisirend betrachtet, d. h. seinen ästhetischen Schein zu einem phantasiemässig modificirten, zu einer Mischung von Natur- und Kunstschönem steigert, oder wo man bei dem receptiven Genusse eines Kunstwerks das kongeniale geistige Mitschaffen oder Nachschaffen zu einem individuell gefärbten Weiterbilden des künstlerischen Scheins steigert. Welcher Romanleser hätte sich nicht schon auf einem eigenmächtigen träumerischen Fortspinnen besonders ansprechender Verwickelungen und Situationen ertappt! Aber auch der Dilettant und der berufsmässige Künstler von geringerem Talent sind weit davon entfernt, der Phantasie gänzlich zu entbehren; dieselben würden sonst gar nicht die Kunst zur Liebhaberei

*) Die Bedeutung der Suggestion ist erst durch die neuesten französischen Forschungen in ein klares Licht gestellt worden, insbesondre durch die medicinische Schule von Nancy, welche freilich diese Bedeutung wieder überschätzt hat. Vgl. Bernheim: *„De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille"* *(Paris 1884)*; derselbe: *„De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique" (Paris 1886)*.

oder zum Beruf erwählt haben. Leider gehört nur schon ein hervorragender Grad von Phantasie dazu, um als Künstler etwas Tüchtiges zu leisten, und zwar muss das weibliche und männliche Element in der androgynen Phantasie, d. h. das Vermögen der Einbildungskraft und die Fähigkeit der Autosuggestion auf genau gleicher Stufe stehen, wenn nicht der Ueberschuss der einen über die andre für die künstlerische Produktion verloren sein soll. Aber selbst da, wo beide Elemente gleich hoch entwickelt sind, und in Folge dessen das künstlerische Talent (immer unter Voraussetzung des Vorhandenseins der anderweitigen erörterten Bedingungen) auf recht hoher Stufe steht und ächte Kunstwerke zu schaffen vermag, wird doch immer erst von Talent die Rede sein können, und das höchste versagt bleiben, wofern nicht noch andre Faktoren der künstlerischen Anlage hinzutreten. Denn da die Einbildungskraft rein passiv ist, und nur dasjenige gestaltet, wozu sie durch die Autosuggestion beauftragt ist, die Autosuggestion aber nur aus dem Inhalt des wachen Bewusstseins schöpfen kann, so ist nicht abzusehen, wo der Impuls liegen soll, der die Kunst und das bisher schon erreichte Niveau über dessen idealen Gehalt hinaushebt.

Wir treffen hier auf die allgemein anerkannte, wenn auch im Besonderen oft schwer zu ziehende Grenzlinie, welche das Talent vom Genie und das ächte, aber auf bereits gebahnten Wegen einherschreitende Kunstwerk von dem schlechthin originalen, d. h. neue Bahnen brechenden Wurf des Genius unterscheidet. Die Kunst braucht nicht bloss Genies, sondern auch Talente, damit die verschiedenartigsten Wege nicht bloss eröffnet und beschritten, sondern auch voll ausgenutzt werden; sie muss nicht bloss in die Tiefe und Höhe sondern auch in die Breite sich entfalten, und deshalb ist es nöthig, dass auf e i n Genie viele Talente kommen. Die allerhöchsten Grade der Phantasie wird man allerdings nur bei Genies, nicht bei Talenten finden; aber das kommt daher, dass die höchsten Grade der Phantasie ihrem glücklichen Besitzer zugleich die Bürgschaft dafür gewähren, dass er vermittelst der Phantasie über die Phantasie hinausgelangt, während die mittleren und niederen Grade der Phantasie diese Bürgschaft nicht in sich tragen. Es kommt also wesentlich darauf an, zu verstehen, was dasjenige über die Phantasie Hinausliegende ist, wozu die höchsten Grade der Phantasie hingeleiten; dann erst werden wir den letzten springenden Punkt der künstlerischen Produktion erfasst haben. Denn alle Produktion von Talenten, denen dieses Höchste und Letzte als eigener Besitz versagt ist, erzielt doch nur dadurch ächte Kunstwerke, dass sie dasselbe den Produktionen der Genies entlehnt und in freier Wiederholung modificirend verwerthet; oder mit andern Worten: alle schätzbare Entfaltung der Kunstgeschichte in die Breite ist immer nur möglich auf Grund vorhergegangener neuer Schritte in die Höhe oder Tiefe.

Das wache Bewusstsein an und für sich ist ebenso wenig schöpferisch als das Traumbewusstsein, obwohl es aktive Energie und spontane Willkür in der Umsetzung der als zweckmässig vorgestellten Mittel

aus der Vorstellung in die Wirklichkeit bethätigt. Seine Aktivität ist praktischer Natur; aber dasjenige, was vermittelst derselben aus der Vorstellung in die Wirklichkeit übertragen wird, ist entweder aus dem Ueberkommenen entlehnt, also nichts schöpferisch Producirtes, oder wenn es diess ist, so ist es nicht mehr Produkt des Bewusstseins, sondern des unbewussten Geistes. In der That sind alle Schritte des wachen bewussten Gedankenlebens vom unbewussten Geiste geleitet, und, sofern in ihnen etwas Neues, der Produktion Bedürftiges zu Tage tritt, auch von ihm producirt. Was aber so als Produkt des unbewussten Geistes unmittelbar in's wache Bewusstsein hineinscheint, erhält eben durch die Beschaffenheit des Spiegels, in dem es erscheint, einen abstrakt vorstellungsmässigen und gedanklich reflektirten Charakter, was auch für die auf Begriffe und Gesetze abzielende theoretische Forschung das einzig Richtige und für den praktischen Gebrauch immerhin zweckmässig und mit vielen Vorzügen behaftet ist. Nur für die ästhetische Produktivität ist diese Beschaffenheit unbrauchbar und störend, da sie sich von der sinnlichen Scheinhaftigkeit entfernt; wer auf diese Weise als unbewusster Geist etwas unmittelbar für sein waches Bewusstsein producirt hat, der muss das dem Produkt vom wachen Bewusstsein aufgedrückte Gepräge erst wieder auslöschen, d. h. es in's absolut Unbewusste zurückversenken und es aus diesem heraus von Neuem für das Traumbewusstsein produciren lassen. Dieser Vorgang ist möglich eben durch die Autosuggestion, und er wird oft genug von Künstlern eingeschlagen, die ausserdem, dass sie Künstler sind, auch hochgebildete und denkende Menschen, vielleicht sogar Philosophen sind; was dem Denker in Form wacher Erkenntniss aufgegangen, taucht er dann als Künstler nochmals in seinen unbewussten Geist unter und lässt es als künstlerischen Schein neu aus der Phantasie herausgeboren werden.

Es ist aber klar, dass bei diesem Vorgang nicht mehr allein die künstlerische Anlage funktionirt, oder der Mensch nicht mehr bloss und ausschliesslich als Künstler thätig ist, sondern dass hier eine Wechselwirkung zwischen Denker und Künstler im Menschen stattfindet, und die Gefahr liegt sehr nahe, dass der Denker nicht ganz hinter dem Künstler verschwindet, dass auch in dem Endprodukt noch die stattgehabte Wechselwirkung beider sichtbar wird, dass das Untertauchen des Gedankens in das Unbewusste und seine Wiedergeburt aus der Phantasie keine vollständige wird, sondern der ästhetische Schein der künstlerischen Konception mit einem grösseren oder geringeren Rest von den abstrakten Reflexionselementen des Gedankens behaftet bleibt. Die Kunstwerke, die auf diesem Wege zu Stande gekommen sind, erhalten dadurch leicht einen abstrakt idealistischen Anstrich, der zum Maximum wird, wenn die Wiedergeburt aus der schöpferischen Phantasie ganz ausbleibt, oder gar nicht erst versucht wird, sondern durch kombinirende Auswahl nach vorhandenen Mustern ersetzt werden soll. Einem solchen abstrakten Idealismus der Produktionsweise gegenüber muss immer wieder von Neuem die sinnliche Scheinhaftigkeit des Schönen als seine erste und unerlässlichste Bedingung betont werden, jene reine Phänomenalität, die der konkrete Idealismus

schon in seine Forderung der absoluten Konkretheit einschliesst.*) Dem „denkenden Künstler“ wird deshalb mit Recht ein gewisses Misstrauen entgegengebracht, nicht bloss von Künstlern, die nichts weiter als Künstler sind, sondern auch von der ästhetischen Kritik; stünde nämlich in dem betreffenden Menschen der Künstler in hinlänglichem Uebergewicht über dem Denker, so würde vermuthlich die Produktion seines unbewussten Geistes gleich von vorn herein gar nicht erst in gedanklicher Form, sondern sofort in konkretem ästhetischem Schein sich versinnlicht haben, und der Verdacht liegt nahe, dass das unzulängliche Uebergewicht des Künstlers über den Denker in ihm nicht von einer excessiven Stärke der theoretischen Anlage, sondern von einer allzu mässigen Stärke der künstlerischen Anlage, speciell der Phantasie, herrührt. Dieser Verdacht kann im besonderen Falle dem Künstler Unrecht thun, wenn seine theoretische und künstlerische Anlage beide einen ausserordentlichen Grad erreichen und die fruchtbarste Wechselwirkung entfalten, aber solcher Ausnahmefall wird die Regel nicht umstossen, dass es mit der Künstlerschaft der Künstler, die sich als „denkende“ präsentieren, meistens bedenklich bestellt ist, und dass die aus dem wachen Bewusstsein stammenden „Ideen“ meistens zu Kunstwerken von einer mehr oder weniger abstrakt idealistischen Haltung führen.

δ. Die künstlerische Inspiration.

Je mehr die künstlerische Anlage die theoretische überwiegt, je stärker insbesondere die Phantasie und innerhalb dieser wieder die Einbildungskraft ist, desto näher liegt die Wahrscheinlichkeit, dass der unbewusste Geist sich unmittelbar durch die Einbildungskraft produktiv bethätigen werde, ohne erst den Umweg durch das wache Bewusstsein einzuschlagen. Beim wachen Bewusstsein ist das Mitwirken der unbewussten Produktivität bei der Erzeugung der Anschauung aus der Sinnesempfindung, bei der Bildung der Urtheile und Schlüsse, und bei dem Fortgang zu spekulativen Hypothesen und Synthesen ein mehr regelmässig eintretender Vorgang, der sich in kleineren, aber auch im Einzelnen wenig fördernden Schritten vollzieht, und höchstens die spekulative Geistesanlage und Bethätigung kann schon als etwas Exceptionelles angesehen werden. Beim Traumbewusstsein ist hingegen das Mitwirken der unbewussten Produktivität nur insoweit etwas Regelmässiges, als es das organische Bilden der Anschauungen aus den Organreizen und Associationen betrifft, also gleichsam eine mechanische Reaktion der Seele auf mehr oder minder ausgetretenen Bahnen darstellt; die eigentliche Aktion des unbewussten Geistes im Traumbewusstsein aber gilt allerwärts als Ausnahmeerscheinung, und wird

*) So häufig die Verwechselung zwischen Phänomenalität und Realität ist, ebenso häufig wird unter „Realismus in der Kunst“ nichts weiter verstanden als die Betonung der sinnlichen Scheinhaftigkeit im Gegensatz zu der abstrakten Idealität des noch nicht wieder völlig in's Unbewusste zurückversenkten Gedankengehalts. Es ist klar, dass die Bezeichnung „Realismus“ in diesem Falle ganz unangebracht und völlig irre leitend ist und durch Phänomenalismus ersetzt werden muss, wenn man es nicht gleich vorzieht, von konkretem Idealismus zu reden, der eben den Phänomenalismus einschliesst.

von Fakirn und Derwischen, Priestern und Sehern, Wahrsagern und Gedankenlesern, Nekromanten und Medien dazu benutzt, das Erstaunen der Masse über die ungewohnten Ausnahmeerscheinungen zu erregen und auszubeuten. Sehen wir von physikalischen Manifestationen des Traumbewusstseins als für den hier erörterten Gegenstand unwesentlich ab, so sind es vorzugsweise das Gedankenlesen und das Hellsehen, welche als die beiden Hauptformen der idealen Produktivität des Traumbewusstseins auffallen, d. h. das Formiren von Anschauungen mit bestimmtem Wahrheitsgehalt theils auf Grund ganz unbestimmbarer Sensationen des Gemeingefühls, theils ohne alle sinnliche Vermittelung (wie beim Voraussehen von Ereignissen).

Dieselbe Hyperästhesie der funktionirenden Hirntheile, welche bei diesen Erscheinungen der Erregung von realistisch wahren Bildern durch den Impuls des unbewussten Geistes günstig ist, wird auch der Erregung von idealistisch wahren Bildern günstig sein; d. h. derselbe Erregbarkeitszustand des Hirns im Traumbewusstsein, der bei gewissen psychischen Vorbedingungen dem Errathen von fremden Gedanken, der Hallucinationsansteckung und dem Vorausschauen von Todesfällen und Feuersbrünsten günstig ist, wird unter andern psychischen Vorbedingungen (d. h. bei künstlerischer Anlage des Menschen) der künstlerischen Gestaltung von konkreten Ideen günstig sein. Das Hellsehen, das sich im einen Falle auf die Konstatirung von thatsächlichen Momenten (seien es Vorstellungen Andrer, seien es Ereignisse) richtet, kehrt sich im andern Falle in die eigne Tiefe des unbewussten Geistes und konstatirt in sinnlichen Traumbildern ein Stück von der ihm immanenten absoluten Idee, d. h. ein Bild von idealistischer Wahrheit. Was dem Erkennen des wachen Bewusstseins verborgen geblieben, das schöpft das Traumbewusstsein ahnungsvoll heraus und nimmt es als idealen Gehalt eines Kunstwerks der künftigen Entwickelung des Geistes vorweg, und es ist zu dieser Leistung dadurch geeignet und befähigt, weil die Gehirn-Hyperästhesie im Traumzustand die Gehirnmoleküle leichter verschiebbar macht und auf so schwache Impulse des unbewussten Geistes reagiren lässt, wie sie im wachen Zustand wirkungslos bleiben.

Hiermit haben wir im Gegensatz zu dem Umweg durch den Gedanken den direkten Weg aufgezeigt, auf welchem die Idee zur Versinnlichung durch die Phantasie gelangt. Man hat diesen Vorgang seit lange gekannt und als die künstlerische Inspiration bezeichnet. Die Inspiration besagt, dass das Inspirirte zwar von einem Geiste (Spiritus) eingegeben ist, aber nicht aus der bewusst geistigen Individualität des Künstlers (weder aus seinem wachen, noch aus seinem Traumbewusstsein) stammt, sondern diesem von einem Geiste eingegeben ist, der ihm schlechthin unbewusst ist. Das Wort Inspiration deutet ferner darauf hin, dass dieser unbewusste inspirirende Geist sich zu dem empfangenden Künstlergeist wie etwas Allgemeines zum Besondern, wie etwas Ursprüngliches zum Abgeleiteten, wie eine Baumwurzel zur Baumblüthe, wie etwas Schaffendes zum Geschaffenen, wie etwas Uebersinnliches zum Sinnlichen, wie etwas Göttliches zum Menschlichen verhalte, und dass das Inspirirte dem Künstler wie eine

göttliche Offenbarung eines ihm aus eigener Kraft unerreichbaren idealen Gehalts gegenüberstehe. Die Inspiration weist also einerseits über alles relativ Unbewusste zurück auf ein absolut Unbewusstes als ihren Quell, und andrerseits deutet sie auf die absolute Idee als den Gehalt der göttlichen Offenbarung hin. Es verschlägt dabei nichts, wenn eine theistische Auffassung den für den Künstler absolut unbewussten inspirirenden Geist wieder nur als einen für sich selbst absolut bewussten zu denken vermag, insbesondre dann nicht, wenn sie die hieraus für die Inspiration folgende Konsequenz der Transcendenz ableugnet und deren Immanenz festhält. Jedenfalls ist damit der Punkt richtig bezeichnet, wo die dem Künstlergeist immanente Idee ihre Hebel einsetzt, um sich im Kunstschönen zu versinnlichen,*) derselbe Punkt, der den Unterschied des künstlerischen Genies vom blossen Talent markirt.

Erst die Inspiration reicht in's absolut Unbewusste zurück, während die Phantasie nur aus dem relativ Unbewussten des Traumbewusstseins schöpft; deshalb ist es auch nicht rathsam, die Inspiration als einen Faktor der Phantasie zu behandeln, weil ja die Phantasie auch ohne Inspiration funktioniren kann und weit häufiger ohne solche funktionirt. Die Autosuggestion wird durch die Inspiration keineswegs überflüssig gemacht, wenn ihr auch die Nöthigung zu grösserer Bestimmtheit durch dieselbe erspart bleibt. Auch das Gedankenlesen und Hellsehen erfolgt nur, wenn die Gehirnhyperästhesie unter dem Einfluss einer Suggestion oder Autosuggestion zur Aufnahme bestimmter innerer Geisteseindrücke gespannt ist, wenn das Gehirn gleichsam auf die Eingebung lauscht, und der Eintritt des Hellsehens erfolgt um so sicherer, je stärker das Interesse des Sehers an dem zu erschauenden Ereigniss ist. So bedarf es auch eines mächtigen künstlerischen Interesses, einer völligen Hingabe der ganzen Seele an die Kunst, um sich für die künstlerische Inspiration würdig und empfänglich zu machen, die bei religiösen Künstlern nicht selten durch religiöse Andacht (Gebet u. s. w.) unterstützt wird, wenn auch die Hoffnung vergeblich ist, durch religiöse Andachtsübungen einem Mangel an künstlerischer Phantasie aufzuhelfen.

Grade die verhältnissmässig unbestimmte Autosuggestion ist dem Eintritt der Inspiration am günstigsten, weil sie die Richtung, in welcher die Konception eintreten soll, nicht präockupirt; es schadet auch nichts, wenn diese Autosuggestion und der Eintritt der Inspiration zeitlich auseinandergerückt sind, da die Wirksamkeit der Suggestion, wie schon oben bemerkt, keineswegs auf den Zeitpunkt ihrer Vornahme beschränkt ist. Aber auch dann, wenn die Autosuggestion einen bestimmten Inhalt hatte, kommt es vor, dass nur der Anstoss zum künstlerischen Produciren von ihr wirksam wird, ihr Inhalt aber durch den Eintritt der von jenem Anstoss geweckten Inspiration bei Seite gedrängt wird, so dass dann zum Erstaunen des Künstlers aus der Gährung der produktiven Stimmung eine Konception von ganz anderem Inhalt herauskrystallisirt. Selbst dann, wenn die Inspiration anscheinend

*) Vgl. oben Kap: VI 5, a—d und k, S. 463—473 u. 489—491.

ganz spontan und ohne Vorbereitung durch irgend welche Autosuggestion hervorbricht, ist diess doch bloss ein Schein, und man wird niemals fehlgehen, wenn man die Sehnsucht des Künstlers im Allgemeinen nach Produktion und deren wiederholentlich stattgehabte Koncentration auf bestimmte Richtungen hin als die anregende Autosuggestion auffasst; in der Regel wird aber bei jedem echten Künstler die auf Produktivität gerichtete Autosuggestion unwillkürlich und doch ganz ausdrücklich erneuert und verstärkt, sobald er die produktive Stimmung über sich kommen fühlt.

Die Inspiration ist also keineswegs ein transcendenter Eingriff, der alles übrige ersetzt und den Mangel aller Vorbedingungen durch seine Wunderkraft überwindet, sondern sie ist der Höhepunkt des immanenten psychischen Produktionsprocesses, der nur da zur Entfaltung gelangt, wo die Konstellation aller begünstigenden Vorbedingungen gegeben ist. Die Inspiration schöpft ebenso wie die Phantasie nur aus der Tiefe des eigenen Geistes; weil sie aber aus tieferer Tiefe als jene schöpft, fördert sie etwas zu Tage, was schon nicht mehr dem individuellen Geiste als solchen sondern seinem universellen Urquell angehört. Es ist, wie wenn ich auf meinem Grundstück einen Brunnen bohre: so lange ich mich damit begnüge, das Grundwasser in dem Brunnenschacht zusammenfliessen zu lassen, halte ich das in die Höhe Gepumpte für Wasser *meines* Brunnens, obwohl es doch auch bloss ein Theil des *allgemeinen* Grundwassers ist, das sich unter allen Nachbargrundstücken als unterirdischer Süsswasserocean hinerstreckt; sobald ich aber tief genug gedrungen bin, dass ein lebendiger Quell durch eigenen Druck als artesischer Brunnen emporspringt, so fange ich an zu begreifen, dass dieses Wasser wo anders her kommt und seine Springkraft wo anders her hat als aus meinem kleinen Garten, obwohl es grade auf diesem durch meinen Brunnen zu Tage tritt und durch meine Bohrung hervorgelockt ist.

Die Inspiration des Genies ist der unmittelbarste Weg, auf welchem die Immanenz der Idee im Kunstschönen sich realisirt; sie ist für die Fortschritte der Kunstgeschichte der einzige Weg, aber sie ist durchaus nicht der einzige Weg für die Realisirung der Immanenz der Idee im Kunstschönen überhaupt. Zur Versinnlichung der Idee in irgend welchem Grade und in irgend welcher Weise führen alle vorher besprochenen Wege (die Nachahmung, Idealisirung und Kombination mit Hülfe der Wahrnehmungsfähigkeit, des Gedächtnisses, des Beobachtungssinnes, des Geschmacks und der Phantasie) auch ohne den Eintritt der Inspiration; aber wie die Naturnachahmung nicht über die in der Wirklichkeit realisirte Idee, d. h. nicht über die Naturschönheit hinausführt, sondern immer hinter derselben zurückbleibt, so führt auch die idealisirende Kombination des Naturschönen auf Grund der variirenden Nachahmung von genialen Kunstwerken niemals über die in letzteren bereits erreichte Stufe der Idee, d. h. über die kunstgeschichtlich bereits realisirte Kunstschönheit hinaus, sondern bleibt hinter derselben mehr oder weniger zurück. Wenn es heute jemandem gelänge, Dramen zu schreiben, die von Kennern für

ächte Werke des Sophokles oder Shakespeare gehalten werden können, so käme die Welt in Bezug auf Kulturgeschichte und Kunstgeschichte dadurch zwar um nichts weiter, aber man würde doch nicht leugnen können, dass in solchen Werken Idee versinnlicht wäre. Die Idee, welche auf dem mittelbaren Wege der variirenden und kombinirenden Nachahmung des Naturschönen oder bereits vorhandenen Kunstschönen versinnlicht wird, stammt nicht eigentlich aus dem Künstler und dessen unbewussten psychischen Untergrund, sondern aus dem Naturschönen und Kunstschönen, das ihm als Vorbild und Anregung gedient hat; der Künstler ist in diesem Falle nur ein Mittelsmann, in den die Idee von aussen durch die Sinne hineingekommen, und aus dem sie dann mehr oder weniger modificirt wieder herausgekommen ist. Verfolgt man alle solche indirekten Versinnlichungen der Idee auf ihren letzten Ursprung, so kommt man im Kunstschönen auf die Summe aller kunstgeschichtlichen Inspirationen auf dem Fundament aller Naturvorbilder, im Naturschönen aber kommt man auf die unbewusste Teleologie des organischen Bildens und der unorganischen Gesetze, welche den universellen geistigen Urquell mit der Inspiration gemein hat und sich nur darin von ihr unterscheidet, dass das wache oder träumende Individualbewusstsein auf den meisten Stufen des Naturprocesses fehlt, in dessen Spiegel sich die unbewusst geistige Bildungsthätigkeit reflektiren könnte.

ε. Subjektivität und Objektivität der Phantasie.

Die im Vorstehenden auseinandergesetzte Bedeutung der relativ unbewussten und absolut unbewussten Faktoren im künstlerischen Schaffen und die Erörterung ihres aktuellen Hervortretens in solchen Zeitpunkten und Zuständen, in denen das wache Bewusstsein verdunkelt oder gar aufgehoben ist, legt den Gedanken nahe, in welchem Maasse grade auf diesen Höhepunkten des künstlerischen Producirens das Versinken des Ich im ästhetischen Schein begünstigt ist. Derselbe Vorgang des Erlöschens des Ich am subjektiven Pol und sein nachheriges Wiederauftauchen am objektiven Pol in Folge einer illusorischen Selbstversetzung des geniessenden Subjekts in's genossene Objekt, den wir in der ästhetischen Receptivität kennen gelernt haben, wiederholt sich in gesteigerter Intensität bei der künstlerischen Produktivität. Denn während bei dem receptiven Verhalten die ästhetische Stimmung erst durch das Objekt und seine Schönheit im Subjekt erregt werden muss, ist dieselbe beim produktiven Verhalten schon vor dem Aufziehen des Bewusstseinsvorhangs gegeben, und während bei dem ersteren das beschauende Subjekt einem fremden Geistesprodukt gegenübersteht und durch dieses trotz alles sich Vertrautmachens doch immer bis zu einem gewissen Maasse fremd bleibende Objekt begeistert werden soll, braucht bei dem letzteren das Subjekt sich nur für sein eigenes Geistesprodukt zu begeistern, für das es schon vor dessen Geburt begeistert war.

Auf je tieferen Stufen die Kunstthätigkeit verharrt und je geringere Tragweite die künstlerische Anlage hat, je weniger in Folge dessen der Künstler aus sich selbst zu schöpfen vermag und je mehr

er von aussen entlehnen muss, desto subjektiver fällt das Werk aus; je entschiedener der Künstler in sein Inneres greift und den Keim zur Entfaltung aus seinen eigensten Tiefen schöpft, desto objektiver wird das Kunstwerk. Diese Sätze scheinen paradox zu sein, aber sie sind es doch nur für denjenigen, der das Wesen des Schönen und der künstlerischen Produktivität noch nicht verstanden hat. Je bewusster der Künstler arbeitet, desto weniger verschwindet sein Ich ihm im Produciren, desto mehr machen sich bei der Auswahl der Vorbilder, bei der Kombination, Variation und Idealisirung derselben die subjektiven Eigenschaften seines bewussten Individualgeistes geltend und prägen dem Werke den Stempel ihrer zufälligen Individualität und Subjektivität auf, trotzdem dass es etwas Objektives ist, mit dessen Entlehnung der Mangel an schöpferischem Gestaltungsvermögen verdeckt wird; das benutzte Objektive wird eben des ihm an und für sich anhaftenden Gepräges der Nothwendigkeit und Objektivität durch die Willkür des Künstlers entkleidet und zu einem zufälligen Material für das Schalten und Walten der Subjektivität herabgesetzt. Je schöpferischer und genialer hingegen der Künstler arbeitet, desto mehr verschmäht er die Anlehnung an und die Anlehen bei jener für ihn und seine Zwecke zufälligen äusseren Objektivität, desto mehr versenkt er sich in die Tiefen des Unbewussten in seinem eigenen Geist, d. h. in jenen Urquell der gesetzmässig nothwendigen und doch zweckvoll durchgeistigten Bildungsthätigkeit, aus welcher auch jenes Aeussere seine wahrhafte Objektivität empfangen hat, desto unwillkürlicher und desto unbeirrter von allen subjektiven Liebhabereien und individuellen Absonderlichkeiten quillt die Konception mit der organischen Einheit und zweifellosen Selbstverständlichkeit des Naturprodukts aus dem objektiven Untergrunde seines Sonderdaseins hervor, desto objektiver wird das daraus entspringende Kunstwerk.

Damit ist nun freilich nicht gesagt, dass ein Kunstwerk frei von aller Subjektivität des Künstlers sein könne oder auch nur solle. An jedem haftet ein doppelter Rest von Subjektivität, erstens einer als Schlacke, der eigentlich abgestreift sein sollte und nur wegen der Mangelhaftigkeit alles Menschenwerks an dem Guss kleben geblieben ist, und zweitens einer als eigenthümlicher Duft oder Parfüm, der die Objektivität nicht beeinträchtigt, sondern zu ihr als zartester ästhetischer Reiz hinzukommt, und den deshalb niemand missen möchte. Die Schlacke der Subjektivität entspringt aus jenen Stadien oder Lückenbüssern der Kunstthätigkeit, wo das Vermögen der schöpferischen Gestaltung dem Künstler versagt hat und durch untergeordnete Mittel hat ersetzt werden müssen, die eben die subjektive Willkür des bewussten Geistes erkennen lassen. Der Parfüm der Subjektivität dagegen stammt aus dem Durchgang der Inspiration durch die relativ unbewussten Faktoren der Phantasie, aus den angeborenen unbewussten Neigungen und den in's relativ Unbewusste zurückversenkten Errungenschaften des bewussten Lebens, welche zusammengenommen die Künstlerindividualität im besten und edelsten Sinne des Worts ausmachen. Der Durchgang der Inspiration durch diese relativ unbewusste Sphäre beeinträchtigt nicht die Objektivität, sondern färbt dieselbe nur in einer

Weise, dass dadurch das Werk als ein Werk dieser Epoche, dieser Schule, dieses Meisters dem Kenner erkennbar wird. Zum Theil ist es ein bestimmter Kreis von Partialideen, der unter einem reicheren zur Auswahl stehenden Kreise für die künstlerische Versinnlichung von den angeborenen Neigungen eines Künstlers bevorzugt wird, theils ist es das Erfahrungsmaterial seines Gedächtnisses in seiner Bedingtheit durch den Kreis der ihm zugänglich gewordenen Beobachtungen, wodurch gewisse Darstellungsmittel für dieselben Partialideen bevorzugt werden, theils ist es der Stand der künstlerischen Technik und alle sonst noch den Stil beeinflussenden Faktoren, welche schon bei der Konception eine Berücksichtigung mit Bezug auf die beabsichtigte Ausführung erheischen.

Aber diess alles sind mehr Bedingungen, unter welche das Subjekt des Künstlers gestellt ist, als Vorschriften die seine Subjektivität ertheilt; es bleibt nach Abzug aller dieser Einflüsse noch etwas Unsagbares in dem Dufte übrig, mit welchem das Genie seine Werke tränkt, etwas, das sich wohl herausfühlen, aber nicht beschreiben oder erklären lässt, eben weil es aus einer relativ unbewussten Sphäre stammt, in die dem kritischen Bewusstsein jeder unmittelbare Einblick versagt ist. Wie nach altegyptischer Lehre der Menschengeist bei der Geburt aus dem höchsten Himmel zur Erde niederfährt und bei seinem Durchgang durch die verschiedenen Sternenhimmel Eigenschaften, wie sie der augenblicklichen Konstellation entsprechen, an sich nimmt, ohne dadurch seinen eigentlichen, intelligiblen Charakter zu ändern, so schwebt auch die Inspiration aus der Sphäre des universellen, absolut unbewussten Geistes durch die Sphären der relativ unbewussten und der bewussten Subjektivität hindurch und nimmt von ihnen etwas an, ohne doch den Charakter seiner wesentlichen Objektivität einzubüssen. Denn je grösser der Künstler, desto selbstloser beugt er sich vor den Inspirationen seines Genius, desto demüthiger stellt er alle Velleitäten seiner Individualität zurück und seine ganze individuelle Kraft in den geduldigen und entsagungsvollen Dienst der an und für sich zwar absoluten, ihm gegenüber aber objektiven Idee, desto ehrfurchtsvoller respektirt er dasjenige, was ihm in den Augenblicken eines ekstatischen künstlerischen Enthusiasmus vor dem inneren Sinn aufgegangen, desto selbstvergessener schafft er „um Gottes willen“.

IX. Die unselbstständigen formalschönen Künste und die unfreien Künste.

1. Die unselbstständigen formalschönen Künste niederer Ordnung als Vorstufe der Kunst.

Das Kunstschöne bedarf, wie bereits oben gezeigt, vor allen Dingen der festen und unverrückt durchgeführten Gliederung in ein unfreies und ein freies Kunstschöne; zur Herstellung des ersteren dienen die unfreien Künste, zur Herstellung des letzteren die freien

Künste. Das freie Kunstschöne beginnt erst auf der Konkretionsstufe des Individuellen, das unfreie Kunstschöne bereits auf derjenigen des passiv Zweckmässigen; denn die freie Kunst drängt auf ein wahrhaft konkretes Schöne hin, das erst im Individuellen erreicht wird, aber die unfreie Kunst hat vor allen Dingen Rücksicht zu nehmen auf einen ihr äusserlichen Zweck, in dessen Dienst sie alles Uebrige zu stellen hat.

Nun giebt es aber doch auch eine gewisse Kunstthätigkeit, welche bloss auf die drei untersten Konkretionsstufen (das sinnlich Angenehme, mathematisch und dynamisch Gefällige) gerichtet ist; dieselbe hat allerdings keine selbstständige Bedeutung als Kunst, so wenig wie ihre Produkte eine selbstständige Bedeutung als Kunstschönes haben, sondern sie dient nur den unfreien und freien Künsten als Handlanger. Ihre Leistungen gewinnen nur dadurch eine künstlerische Bedeutung, dass sie als dienende Bestandtheile in das unfreie und freie Kunstschöne eingehen, also auf ästhetische Selbstständigkeit des Auftretens verzichten; deshalb ist es völlig gerechtfertigt, diese Leistungen und ihre Hervorbringung auch erst bei Gelegenheit der unfreien und freien Künste zu erörtern, in welcher sie zur Geltung gelangen. Diess hat jedoch einen praktischen Uebelstand; man muss dann nämlich Kunstthätigkeiten, die ihrer Natur nach unterhalb sowohl der unfreien, wie der freien Künste stehen, sich gegen den ausserästhetischen Formzweck oder ästhetischen Selbstzweck des Schönen gleichgültig verhalten, und somit dem Gegensatz von Freiheit und Unfreiheit der Kunst ganz neutral gegenüberstehen, doch entweder bloss bei den unfreien oder bloss bei den freien Künsten abhandeln, oder gar im Missverhältniss mit dem ihnen zukommenden Gewicht doppelt besprechen, wenn man ihre Neutralität zum Ausdruck bringen will. Dass das Formalschöne der drei untersten Konkretionsstufen dem Schönern der vierten und fünften Konkretionsstufe näher steht als dem der siebenten, ist begreiflich, und deshalb ist es auch nicht zu tadeln, wenn man die den drei ersten Konkretionsstufen gewidmeten Kunstthätigkeiten vorzugsweise im Zusammenhang mit den unfreien Künsten behandelt hat. Principiell aber stehen dieselben zu den freien Künsten in keinem andern Verhältniss als zu den unfreien, weil ja in dem freien Kunstschönen die Schönheit a l l e r Konkretionsstufen zum aufgehobenen Moment gemacht ist, also auch diejenige der mittleren Konkretionsstufen bewahrt und enthalten ist, an welche jene Thätigkeiten sich als an die nächstverwandten Glieder anlehnen. Da scheint es denn doch zweckmässiger und systematischer, diese Kunstthätigkeiten v o r E i n t r i t t in die Erörterung der unfreien und freien Künste zu erledigen, d. h. sie als eine u n s e l b s t s t ä n d i g e V o r s t u f e unter der Bezeichnung als „formalschöne Künste niederer Ordnung“ zu behandeln.

Die drei untersten Konkretionsstufen spielen im Phantasieschein eine zu unbedeutende Rolle, als dass sich eine besondere Kunstthätigkeit auf dieselben richten könnte; deshalb kommt für die formalschönen Künste nur der Wahrnehmungsschein in Betracht, dessen verschiedene Arten wir bereits oben (Kap. I 1 k) kennen gelernt haben. Wir werden also bloss räumliche, bloss zeitliche und raumzeitliche Künste dieser Art, oder mit andern Worten Künste der (zeitlosen) Ruhe, der (raum-

losen) Veränderung und der (raumzeitlichen) Bewegung oder, noch anders ausgedrückt, Künste des ruhenden Augenscheins, des Ohrenscheins und des bewegten Augenscheins (oder auch des kombinirten Augen- und Ohrenscheins) zu unterscheiden haben, wobei immer im Auge zu behalten ist, dass es sich nur um unselbstständige formalschöne Künste niederer Ordnung handelt.

A. Bloss räumliche Künste des zeitlosen ruhenden Augenscheins.

a. Künste des reinen (von der Farbe und Schattirung abstrahirenden) Formenscheins.

α. Künste des zweidimensionalen (von der Tiefendimension abstrahirenden) Formenscheins. Hierher gehört die flächenhafte Ornamentik, sofern dieselbe sowohl auf Farbe als auch auf modellirende Schattirung verzichtet. Da dieser Verzicht der Ornamentik vorzugsweise durch die Vervielfältigung auferlegt wird, so steht hier der Ornamentstich in erster Reihe. Ihm schliesst sich die achromatische Musterkunst an, die seit den Fortschritten des Farbendrucks nur noch wenig Verwendung findet. Jedes Hereinziehen von organischen Formen, die nicht mathematisch-dynamisch stilisirt, d. h. ihrer organischen Lebendigkeit entkleidet und auf eine niedere Konkretionsstufe herabgezogen sind, gehört schon nicht mehr hierher, sondern giebt einen unvollständigen Augenschein meistens mit schon angedeuteter Schattirung, den die Phantasie ergänzt. Die flächenhafte Ornamentik ist vorzugsweise arabeskenartige Linearornamentik, kann aber auch die Gegensätze von helleren und dunkleren Flächenstücken verwenden, sofern sie dabei auf jeden Versuch einer Modellirung verzichtet.

β. Künste des vollen, dreidimensionalen Formenscheins. Hier ist zunächst die architektonische Gliederung und Massenvertheilung zu beachten, sofern dieselbe nicht durch Gründe der Zweckmässigkeit oder der Symbolik bedingt ist, sondern lediglich durch Rücksichten auf mathematische und dynamische Gefälligkeit vorgezeichnet ist. Eine solche Bedingtheit der Gliederung und Massenvertheilung kann aber entweder nur subsidiär zu dem maassgebenden architektonischen Zweck hinzutreten, um die von demselben gelassenen Spielräume auszufüllen, oder um die von ihm zwischen verschiedenen Möglichkeiten freigestellte Wahl zu entscheiden, oder aber sie kann in erster Reihe bei architektonisch zwecklosen Monumentalbauten eintreten (Denksteinen, Obelisken, Sockeln, Postamenten etc.), wofern sie nicht durch symbolische Formbestimmungen beschränkt oder aufgehoben wird. Sodann aber gehört als zweite und wichtigere, weil relativ selbstständigere Kunst die plastische Ornamentik hierher, soweit sie sich auf unorganische Formen beschränkt, oder organische Formen durch mathematisch-dynamische Stilisirung aus der Konkretionsstufe des Lebendigen in diejenigen des mathematisch und dynamisch Gefälligen herunterrückt.

b. Künste des Augenscheins.

α. Künste des achromatischen Augenscheins. Hierher gehört die zeichnerische Nachahmung von plastischen Ornamenten, die sich durch modellirende Schattirung von der flächenhaften Ornamentik des

reinen Formenscheins unterscheidet; ferner die zeichnerische Imitation von Gittern an massiven Brüstungen und dergleichen.

β. Künste des vollen, chromatischen Augenscheins. Hier ist hauptsächlich die chromatische Musterkunst zu nennen, die für Teppiche, Wandtapeten, Wand- und Deckenmalereien, Webereien und Stickereien, Zeugdrucke, Mosaiken (sowohl undurchsichtige Mosaiken der Backsteinfassaden, Parquetfussböden, Steinsetzer- und Töpfer-Arbeiten als auch durchsichtige Mosaiken der Glaser) und viele andre Gewerbe von der grössten Bedeutung ist. Die reine Koloristik bedarf aber zu ihren Wirkungen nicht einmal der Verbindung mit lineraren und flächenhaften Mustern, sondern kann in der verschiedenen Färbung von tektonischen Gliedern, sowohl an den Aussenseiten von Gebäuden und Geräthen als auch besonders bei den baulichen Interieurs bedeutende Effekte erzielen, die der Stellung der Koloristik entsprechend dann hauptsächlich auf der ästhetischen Vorstufe des sinnlich Angenehmen stehen bleiben. In die Sphäre der mathematischen und dynamischen Gefälligkeit werden solche koloristischen Effekte erst dadurch erhoben, dass die Farbenvertheilung zugleich dazu beiträgt, die Auffassung der Formglieder, ihrer mathematischen und dynamischen Verhältnisse, so wie ihrer teleologischen und symbolischen Bedeutung zu erleichtern und das aus diesen entspringende Gefallen zu steigern; mit der Erleichterung der Auffassung der teleologischen und symbolischen Bedeutung der Glieder greift aber die Koloristik bereits über die formalschöne Vorstufe der Kunst hinaus und in die unfreie Kunst hinüber.

B. Bloss zeitliche Künste der raumlosen Veränderung im Ohrenschein.

a. Die Kunst des reinen Zeitsinns oder des unartikulirten Schalls ohne bestimmte Tonhöhe. Diess ist die Rhythmik. Dieselbe ist noch heute in ihrer Nacktheit im Gebrauch zur Begleitung des Tanzes an Stelle der Musik; man denke an die Tänze der Naturvölker unter dem Klatschen und Kreischen des Zuschauerkreises, und unter Benutzung von Lärminstrumenten, an die südeuropäischen Nationaltänze mit Tambourin und Kastagnetten, an das Marschiren unter Trommelschlag. Wie die Rhythmik dem Tanze dient, so auch der Musik und Sprachmimik; eine von diesen dreien abgelöste Existenzfähigkeit kommt ihr nicht zu.

b. Die Kunst der unartikulirten befestigten Tonhöhe. Eine solche wäre eine völlig ausdruckslose und seelisch inhaltlose Musik. Vorausgesetzt, dass der musikalische Formalismus Recht hätte und alle rein künstlerische Musik eine solche rein formalschöne Musik ohne Inhalt wäre, so würde alle Musik, sofern sie nicht unkünstlerische pathologische Reize entfaltet, zu dieser Vorstufe der Kunstthätigkeit gehören, von der wir hier sprechen, und mit der Kunst der unartikulirten bestetigten Tonhöhe zusammenfallen. Wenn hingegen der musikalische Formalismus Unrecht hat, wenn es gar keine, auch noch so primitive und noch so akademisch ausgehöhlte Musik giebt, die nicht seelischen Inhalt hätte, dann ist diese rein formalschöne Kunst der unartikulirten

befestigten Tonhöhe eine blosse ästhetische Abstraktion von der ausdrucksvollen Musik; allerdings eine Abstraktion, welcher sich gewisse akademische Studien mit einigem Erfolg anzunähern versuchen.

c. Die Kunst der artikulirten gleitenden Tonhöhe. Diese Kunst zerfällt bereits in einen produktiven und einen reproduktiven Theil, der allerdings in einem Träger vereinigt sein kann, ja sogar bei der Improvisation in einen und denselben Zeitpunkt zusammenfallen kann.

α. Die produktive Kunst der artikulirten gleitenden Tonhöhe, oder die Kunst der wohlklingenden Sprachgestaltung. Dieselbe umfasst die euphonische Stilistik (oder Prosasprachkunst) und die Poetik (oder Versbaukunst). Die Lehre von der Versbaukunst wird in den meisten Handbüchern der Poetik ohne Rücksichtnahme auf den inneren Zusammenhang zwischen poetischem Gehalt und sprachlicher Form als eine blosse poetische Formenlehre behandelt; als solche aber hat sie streng genommen mit der Poesie noch gar nichts zu thun. Die Versbaukunst ist eine rein formalschöne unselbstständige Hülfskunst der Dichtkunst, kann aber auch ebensogut als Hülfskunst unfreier Künste benutzt werden, die mit der Dichtkunst nichts zu schaffen haben, z. B. der Enkaniastik oder der Didaktik.

β. Die reproduktive Kunst der artikulirten gleitenden Tonhöhe oder die Kunst des wohlklingenden Sprachvortrags, oder der euphonischen Deklamation. Ich vermeide hier das Wort Sprachmimik, weil die Sprachmimik sich allemal schon auf den Ausdruck oder auf die nach Kundgebung ringenden Stimmungen und Affekte des Sprechenden bezieht, hier aber von irgend welchem Ausdruck der Deklamation noch keine Rede ist, sondern nur von Wohlklang. Die euphonische Deklamation kann eine prosaische oder eine versificirte Diktion zu Gehör bringen und wird in beiden Fällen den Wohlklang der Recitation dem Wohlklang der Diktion anpassen müssen.

d. Die Kunst der artikulirten befestigten Tonhöhe oder des ausdruckslos schönen Gesangsvortrags. Diese Kunst ist eine ebensolche Abstraktion wie die rein formalschöne Musik, sie hat aber, soweit sie sich bloss als reproduktive Kunst verhält, doch eine relativ grössere Berechtigung, als man einer rein formalschönen Musik als produktiver Kunst zugestehen könnte. Insofern der Sänger es mit einer ihm fertig gelieferten Vokalmusik zu thun hat, so hat er nun seinerseits die Wahl, ob er sich bemühen will, das Ausdrucksvolle der Komposition auch im Vortrag hervorzukehren und zur möglichst intensiven Geltung zu bringen, oder ob er sein Streben darauf beschränken will, möglichst schön im formalen Sinne des Worts zu singen, und dahingestellt sein zu lassen, wie viel oder wie wenig von dem seelischen Gehalt der Musik bei diesem Schönsingen den Zuhörern zu Gehör kommt. Dieses beschränkte Streben ist besonders bei Anfängern und Gesangsschülern gerechtfertigt, da man zuerst schön singen lernen muss, ehe der Versuch, ausdrucksvoll zu singen, erträglich ausfallen kann. Darum legt die italienische Gesangsschule mit vollem Recht so grossen Werth auf den *bel canto,* und die deutsche thut Unrecht, zu früh zur Pflege des Ausdrucks im Gesange überzugehen; die erstere ist nur dann im Unrecht, wenn sie mit dem *bel canto* alles erreicht

zu haben glaubt, und naturalistische Effekthascherei im Vortrag (Tremoliren, Forciren der Tiefe und Höhe, unmusikalisches Parlando u. dgl.) unmittelbar und unausgeglichen neben den *bel canto* stellt, während die deutsche Schule die ausdrucksvolle Schönheit des Gesanges als einheitliches Ziel festhält.

C. Raumzeitliche Künste der Bewegung.

a. Künste des bewegten Augenscheins. Während im Bereich der freien Künste eine Kunst des bewegten Augenscheins nur an organischem Material möglich ist, giebt es eine solche im Bereich der formalschönen Künste niederer Ordnung auch an unorganischem Material, und zwar sind je nach dem Material und der Konkretionsstufe, welcher dasselbe dient, drei hauptsächliche Künste dieser Art zu unterscheiden.

α. Die bewegten Kaleidoskopenbilder oder Chromatropen, wie dieselben durch Nebelbilder-Apparate dargestellt werden. Diese Kunst gehört noch wesentlich der Stufe des sinnlich Angenehmen und mathematisch Gefälligen an, und nur durch subjektive Hineintragung kann das scheinbar aus dem Mittelpunkt nach der Peripherie ausströmende Chromatropenspiel, insofern der Mittelpunkt als zurückliegend angeschaut wird, zugleich als ein dynamisches Heranwälzen der sich vergrössernden Massen gegen den Zuschauer, und damit auch als erhaben im weiteren Sinne des Worts aufgefasst werden.

β. Die schöne Wasserkunst, oder die Kunst der Herstellung von Springbrunnen und Wasserfällen der verschiedensten Art. Insoweit die Wasserfälle sich als natürliche darstellen sollen, haben wir es dabei mit einer Idealisirung des Naturschönen in natürlichem Material zu thun, und in dieser Hinsicht gehört die Wasserkunst ausschliesslich zur Gartenkunst als Bestandtheil. Insofern aber die Springbrunnen architektonisch angeordnet sind ohne Nachahmung natürlicher Vorbilder, können sie zwar auch noch von der Gartenkunst verwendet werden, bilden dann aber ein relativ selbstständiges ästhetisches Element in derselben, ähnlich wie eine Architektur, die dem Garten um der Gesammtwirkung willen eingefügt ist. Die Wasserkünste können auch auf einem Hofe oder in einem Innenraum spielen, ohne dass Gartenanlagen mit ihnen verknüpft sind, und bilden dann vielmehr einen dienenden Bestandtheil der Architektur. Die Wasserkunst bewegt sich wesentlich auf der Stufe des dynamisch Gefälligen, welche natürlich diejenige des mathematisch Gefälligen schon einschliesst. In der Regel begünstigt sie die Modifikation des Anmuthigen, kann aber auch bis zum Erhabenen fortgehen, wenn sie die bezwungenen Wassermassen oder deren Sprunghöhe oder Fallkraft überwältigend gross erscheinen lässt. Im Ganzen leidet die Wasserkunst an der Farblosigkeit, welche nur durch den Regenbogen bei Sonnenschein in zarter Weise unterbrochen wird; eine technische Schwierigkeit für das Durcheinanderspielen verschieden gefärbter Wasserstrahlen läge freilich nur bei der Ausführung im Grossen, nicht bei derjenigen für's Zimmer oder den Wintergarten vor, doch ist mir von einem solchen Versuch nichts bekannt. Die Luftabkühlung und Ozonentwickelung durch das

verstäubende Wasser erhöht die sinnlichen Annehmlichkeiten der Wasserkunst, aber in einer ausserästhetischen Weise, so dass unter diesem Gesichtspunkt der realen Erfrischung die Wasserkunst bereits zu den unfreien Künsten zählt.

γ. Die schöne Feuerwerkskunst oder Lustfeuerwerkerei. Im Gegensatz zu der Ernstfeuerwerkerei des Krieges bildet die Lustfeuerwerkerei einen der beliebtesten Bestandtheile öffentlicher Volksbelustigungen. Wenn in irgend einer Kunst, so ist es in dieser, wo die formalschönen Künste niederer Ordnung der Grenze einer gewissen Selbstständigkeit nahe rücken. Die intensive Lichtwirkung der Feuerwerkskörper in der Dunkelheit hat an und für sich schon etwas „Prächtiges", wird aber nach der Seite des sinnlich Angenehmen gesteigert durch die gesättigte Leuchtkraft der Farben und deren kontrastirende Zusammenstellung. Zu beidem tritt dann das dynamisch Gefällige hinzu (drehende Räder, Feuertöpfe, Schwärmer, Taucher, Raketen, Luftballons, Fallschirme u. s. w.). Die Vervielfachung der Steigkraft (z. B. im Pfauenschweif von mehreren hundert gleichzeitig aufsteigenden Raketen) kann auch hier zur Modifikation des Erhabenen hinführen, während das Ausstossen zahlloser verschiedenfarbiger Leuchtkugeln in hoher Luft und das Durcheinanderfahren der Schwärmer an die Modifikation des Anmuthigen anklingt. Im Ganzen überwiegt hier weit mehr als bei der Wasserkunst das sinnlich Angenehme oder die sinnliche Reizwirkung, und die Feuerwerkskunst steht insoweit noch ausserhalb des Schönen, als diese sinnliche Reizwirkung noch in ungebrochener Selbstständigkeit sich in den Vordergrund drängt. Da die Feuerwerksunternehmer meist auf die Nerven eines niederen Publikums spekuliren, so ist es kein Wunder, dass die ausserästhetische sinnliche Reizwirkung gewöhnlich so sehr in den Vordergrund gestellt wird; indessen ist das ein Fehler, der nicht in der Sache selbst begründet ist. Ein Kunstmäcen, der ein Gartenfest veranstaltet, wäre durch nichts gehindert, diese sinnliche Reizwirkung ganz in den Dienst einer ästhetischen Wirkung zu stellen, und nur solche Arrangements zu gestatten, welche bis zum Eindruck der einfach schönen, oder erhabenen oder anmuthigen dynamischen Gefälligkeit führen. In diesem Falle hätten wir in der That eine relativ selbstständige formalschöne Kunst niederer Ordnung vor uns, die, weil sie keinem ausserästhetischen Zwecke dient, als freie Kunst bezeichnet werden müsste. Der ästhetische Schein dieser Kunst braucht nicht erst von der Wirklichkeit abgelöst zu werden, sondern bietet sich dem Beschauer bereits als freier Schein dar; denn das reale Material, woraus sich dieser bewegte Augenschein entfaltet, und wovon er getragen wird, entzieht sich gänzlich der Wahrnehmung, und das Abbrennen in der Nacht sorgt im Verein mit der Blendung der Augen dafür, dass von der nächtlichen Landschaft während des Feuerwerks nichts gesehen wird, sondern dessen Schein sich auf rein schwarzem Hintergrunde zu entfalten scheint.

δ. Die formalschöne, ausdruckslose Tanzkunst. Diese Kunst operirt mit lebendem Material. Aber hier kommt noch nicht die Naturschönheit dieses lebenden Materials in Betracht, welche bei dem geselligen Tanz und dem mimischen Kunsttanz eine so grosse Bedeutung hat; denn

diese Naturschönheit gehört bereits den Stufen des Lebendigen, Gattungsmässigen und Individuellen an, also einer relativ inhaltlichen Schönheit, mit der wir es hier noch nicht zu thun haben. Es handelt sich hiernach ausschliesslich um die formalschönen Bewegungen niederer Ordnung, welche durch den Tanz hervorgebracht werden, um die mathematische Gefälligkeit der Kurven und Verschlingungen, welche auf dem Fussboden gezeichnet werden, der Schwungbewegungen, in welchen die Tänzer sich um sich selbst und um einander drehen und bewegen und der Sprungbewegungen, in welchen sie sich vom Boden losreissen, um an derselben oder einer anderen Stelle auf denselben zurückzukehren. Daneben kommt dann zweitens die mathematische Gefälligkeit in den Ergebnissen dieser Bewegungen, d. h. in der Körper- und Gliederhaltung der Tänzer und der Linienführung in ihren Gruppen in Betracht. Das dritte und vielleicht wichtigste ist endlich die dynamische Gefälligkeit in der rhythmischen Gliederung der Kraftentfaltung, vermittelst deren die Bewegungen vollzogen werden; diese rhythmische Gliederung in der Langsamkeit und Schnelligkeit, Weite und Kürze, Stärke und Schwäche der Bewegungen ist es, wodurch der formalschöne Tanz einerseits mit dem musikalischen Rhythmus und andrerseits mit dem versifikatorischen Rhythmus verwandt ist und Verbindungen eingehen kann. Die naturschöne unrhythmische Körperbewegung verhält sich zur rhythmischen Tanzbewegung genau wie Prosa zum Verse.

Dagegen bleibt jeder seelische Ausdruck des Tanzes auch in seiner allgemeinsten und abgeschwächtesten Bedeutung hier noch unbedingt ausgeschlossen. Es mag streitig sein, ob selbst in unserm abgeblassten geselligen Tanz oder in den sinnentleerten und ausgehöhlten Chortänzen des modernen Ballets diese Forderung einer völligen seelischen Ausdruckslosigkeit erfüllt ist, oder ob nicht doch schon in dem Rhythmus des Tanzes und in seinen schablonenhaft veräusserlichten rhythmischen Bewegungsfiguren ein Rest von Stimmung und mimischem Inhalt stehen geblieben ist. Im letzteren Falle wäre allerdings der rein formalschöne Tanz eine unwirkliche Abstraktion; aber man kann doch sagen, dass viele unsrer geselligen Rundtänze und unsrer Balletproduktionen dieser Abstraktion schon sehr nahe gekommen sind. Jedenfalls ist dieses formalschöne Element ein Bestandtheil auch im inhaltvollen unfreien und freien Tanz, und muss als solches ästhetisch gewürdigt werden. Eine Nachbildung des formalschönen Tanzes ist in derselben Weise wie bei naturschönen Bewegungen möglich durch successive Aufnahme einer Reihe von photographischen Augenblicksbildern, welche durch das Stroboskop dann wieder zu einer scheinbaren Einheit zusammengefügt werden; der Blick in das Stroboskop zeigt dann den stetig bewegten Augenschein im photographischen Bilde, weil die durch elektrische Funken beleuchteten Bilder zu schnell wechseln, als dass das Auge ihren Wechsel und die Diskontinuität der Veränderung wahrnehmen könnte.*)

---

*) Solche Bilder und Apparate liefert u. A. der Photograph Anschütz in Lissa (Posen).

d. Die Kunst des kombinirten Augen- und Ohrenscheins. Hierunter ist der durch rhythmischen Schall begleitete formalschöne Tanz zu verstehen, sei es dass die Tänzer selbst durch Klatschen, Schnalzen, Pfeifen, Schreien, Kastagnettengeklapper oder Tambourinschlagen den Takt zu Gehör bringen, sei es dass diese Begleitung von andern Personen ausgeführt wird. Der Schallrhythmus könnte auch durch die Recitation von scharf rhythmisirten Versen (wie in den Chören der griechischen Tragödie), oder auch durch ausdrucklose, rein formalschöne Musik angegeben werden, falls es eine solche gäbe, und wenn es keine giebt, so kann man den formalschönen Bestandtheil der Tanzmusik von ihrem seelenvollen Ausdruck abziehen und mit dem formalschönen Tanz verbunden denken.

---

2. Die unfreien Künste.

Die unfreien Künste müssen unbedingt einen eigenen Platz im System der Aesthetik erhalten, nicht nur weil sie von der höchsten kulturgeschichtlichen Bedeutung und von dem schwerwiegendsten kunstgeschichtlichen Einfluss auf die freien Künste sind, sondern vor allem deshalb, weil das unfreie Kunstschöne aus rein ästhetischem Gesichtspunkt ein eigenthümliches und selbstständiges Gebiet im Dasein des Schönen bildet. Die unfreien Künste gliedern sich nach demselben Eintheilungsprincip wie die freien Künste, aber diess berechtigt doch nicht dazu, die erstern bei den entsprechenden Abtheilungen der letzteren so bloss nebenbei und anhangsweise als „anhängende Künste“ zu behandeln, um so weniger, als deren kunstgeschichtliche Entwickelung in der Regel derjenigen der freien Künste zeitlich voraufgeht, wenn sie auch andrerseits durch die letztere auf höhere Stufen emporgehoben wird und neue Anstösse zu höherer Blüthe erhalten kann. Die Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte hat die frühere Vernachlässigung der unfreien Künste als einen sachlichen Fehler erkannt und ist seitdem eifrig bemüht, das Versäumte nachzuholen, so eifrig, dass sie für den Augenblick denselben gradezu eine übertriebene Wichtigkeit beizumessen scheint; die Aesthetik hat aber noch nichts gethan, um die frühere Vernachlässigung und ungerechtfertigte Missachtung der unfreien Künste zu sühnen und denselben den ihnen gebührenden Platz im System anzuweisen. Die überkommene Unterschätzung der unfreien Künste im Allgemeinen hat sich an der Aesthetik dadurch gerächt, dass sie dieselbe dazu verleitet hat, die wichtigste und hervorragendste der unfreien Künste, um sie nicht an jener Missachtung theilnehmen zu lassen, unter die freien Künste einzureihen, und diese falsche Eingliederung hat sich mit dem ganzen Beharrungsvermögen der Tradition bis heute aller Logik zum Trotz behauptet.

Das unfreie Kunstschöne dient wesentlich und in erster Reihe einem ausserästhetischen Zweck; das freie Schöne dient als Schönes ausschliesslich einem ästhetischen Zweck, und wenn es nebenbei auch noch zu ausserästhetischen Zwecken gebraucht wird, so ist das vom

rein ästhetischen Gesichtspunkt aus ein blosser Missbrauch, der sehr entschuldbar, sogar aus ethischem und pädagogischem Gesichtspunkt sehr empfehlenswerth sein kann, aber doch immer eine dem Schönen als solchen angethane Gewalt bedeutet. Insoweit das freie Kunstschöne durch diesen Gebrauch oder Missbrauch zu ausserästhetischen Zwecken in seiner Beschaffenheit nicht geändert und beeinträchtigt wird, kann es in ruhiger Erhabenheit auf denselben herabblicken, etwa wie ein Schillersches Gedicht auf die Anstrengungen des Schulmeisters, an ihm Grammatik zu dociren, oder ein Beethovenscher Trauermarsch auf die Benutzung bei einem Leichenzuge. Wo aber der Missbrauch das Kunstwerk beschädigt, wird er zur Barbarei, z. B. wenn ein werthvolles Oelbild in einem Schlosse von feindlichen Soldaten als Kaminvorsatz gemissbraucht wird. Der ausserästhetische Zweck des unfreien Kunstwerks hingegen bleibt selbst dann maassgebend für sein Dasein und seine Formgestaltung, wenn er zu einem rein fingirten Zweck verflüchtigt ist, z. B. in dem Prunkofen, der gar keinen Heizraum hinter der Ofenthür mehr hat, oder in der Vase mit geschlossenem Halse, oder in dem Freundschaftstempelchen auf einem Aussichtspunkt. Abstrahirte man von diesem wenn auch nur fingirten ausserästhetischen Zweck, so zöge man dem unfreien Kunstschönen den letzten Halt hinweg und machte es zu einer ästhetisch völlig unmotivirten Existenz; das freie Kunstschöne hingegen ist das, was es ist, ohne jede Rücksicht auf einen ausserästhetischen Zweck. Dem unfreien Schönen ist die Dienstbarkeit zu einem ausserästhetischen Zweck wesentlich, und selbst wenn man weiss, dass es zu diesem Dienste thatsächlich nicht mehr gebraucht werden soll, muss man doch ihm ansehen, dass es von diesem fingirten Zweck bis in's Kleinste bestimmt und von ihm als seinem immanenten Formbildungsprincip durchdrungen ist. Dem freien Schönen hingegen ist die Freiheit von jedem ausserästhetischen Zweck wesentlich, und wenn es doch nachträglich von den Menschen zu ausserästhetischen Zwecken gebraucht oder gemissbraucht wird, so muss dieser Gebrauch als etwas Zufälliges an dasselbe herantreten, auf dessen Eintritt bei seiner Formgestaltung niemals die geringste Rücksicht genommen werden darf. Also nicht das ist entscheidend, ob ein Objekt wirklich zu ausserästhetischen Zwecken gebraucht wird oder nicht — sonst wäre ja der Prunkofen ein freies Kunstwerk und die Kirchenmusik im Gottesdienst ein unfreies Kunstwerk; — sondern nur darauf kommt es an, ob der eventuelle Gebrauch zu ausserästhetischen Zwecken für die Existenz und Formgestaltung des Kunstwerks bestimmend war oder nicht, und dann ist es gleichgültig, ob ein solcher Gebrauch thatsächlich eintritt oder unterbleibt, ob er zufällig unterbleibt, oder ob schon auf sein Unterbleiben gerechnet war. Auch nicht das ist entscheidend als Merkmal des freien Schönen, ob und in welchem Maasse die vom Gebrauchszweck nicht geforderten ästhetischen Zuthaten und Ornamente über die konstruktive Schönheit der passiven Zweckmässigkeit hinausgewachsen sind, ob und in welchem Maasse die zwecklos verzierende Schönheit die wesentliche Schönheit überragt; vielmehr kann von einem freien Kunstwerk trotz der

unverhältnissmässigsten Ueberwucherung zweckloser Ornamente im Grossen und Ganzen keine Rede sein, so lange überhaupt noch in irgend welchem Maasse ein ausserästhetischer Zweck für die Formbestimmtheit des Werkes mitbestimmend gewesen ist.*) Dagegen dürfen die Motive, welche zu einer gegebenen Zeit den Künstler zum Schaffen bestimmen, und welche für die Richtung, nach der sein zeitweiliges Schaffen sich lenkt, maassgebend sind, niemals mit einem ausserästhetischen Zweck des Kunstwerks verwechselt werden, und deshalb kann ein Schaffen um des Verdienstes willen, oder ein Arbeiten auf Bestellung niemals die Freiheit eines Kunstwerks beeinträchtigen, vorausgesetzt, dass der Künstler freie Hand in der Ausführung behält, also nicht durch den Inhalt der Bestellung zu unkünstlerischen Zugeständnissen an ausserästhetische Forderungen der Besteller genöthigt wird.

Aus diesem entscheidenden Unterschiede in Bezug auf das Verhältniss zum Zweck ergeben sich eine Anzahl sekundärer Merkmale, von denen bald das eine, bald das andre geeignet sein kann, die Erkennung des Unterschiedes zwischen freiem und unfreiem Kunstschönen zu erleichtern.

1. Das unfreie Kunstwerk dient seinem ausserästhetischen Zweck als das, was es wesentlich ist, d. h. als Realität; das freie Kunstwerk dient seinem ästhetischen Zweck ebenfalls als das was es wesentlich ist, d. h. als ästhetischer Schein.

2. Das unfreie Kunstwerk erweckt reale Gefühle, sofern es als Realität überhaupt Gefühle erweckt; das freie Kunstwerk erweckt als Schönes nur ästhetische Scheingefühle, und insofern es doch reale Gefühle erwecken sollte, so liegt das an einem Fehler des Beschauers, der den ästhetischen Schein mit Realität verwechselt und aus der ästhetischen Auffassung herausfällt.

3. Das unfreie Kunstwerk wird erst insofern als Schönes aufgefasst, als der Beschauer dessen ästhetischen Schein von dessen Realität ablöst; das freie Kunstwerk bietet bereits den ästhetischen Schein als einen schon durch den Künstler von der Realität abgelösten dar.

4. Das unfreie Kunstwerk kann nur in dem Fall ästhetische Scheingefühle erwecken, dass der Beschauer die Ablösung des ästhetischen Scheins von der Realität vollzieht; sofern aber dasselbe als Realität reale Gefühle erwecken sollte, konkurriren diese mit den ästhetischen Scheingefühlen und erschweren durch diese Konkurrenz die Ablösung des Scheins. Beim freien Kunstwerk fällt sowohl die Arbeit der Ablösung des Scheins von der Realität als auch die erschwerende Konkurrenz von realen Gefühlen weg.

5. Das unfreie Kunstwerk gewährt der Arbeit des Künstlers, den

*) Eine plastische Figur auf einem Tafelaufsatz oder ein Relief auf einem Schilde kann in seiner Isolirung genommen ein freies Kunstwerk heissen; als Ornament an dem Ganzen eines unfreien Kunstwerks aber kann es den Charakter der Unfreiheit des Ganzen niemals aufheben, sondern wird als dekoratives Glied des Ganzen mit in dessen Unfreiheit heruntergezogen. Dasselbe gilt von den Giebelskulpturen eines Tempels.

ästhetischen Schein für alle andern Leute von der Realität abzulösen, ein Bethätigungsfeld, das freie Kunstwerk nicht mehr; deshalb giebt es eine malerische Nachbildung des Augenscheins von unfreien räumlichen Kunstwerken, aber nicht eine solche von freien räumlichen Kunstwerken. Wer Bilder kopirt, oder Statuen zeichnet oder malt, übt damit entweder bloss Vervielfältigung, oder treibt technische Studien, liefert aber keine neuen Kunstwerke; dagegen sind die Landschaftsmalerei, auch wo sie bloss Produkte der Gartenkunst wiedergiebt, die Architekturmalerei sowohl in Bezug auf Exterieurs wie auf Interieurs und die Stilllebenmalerei in Bezug auf schöne Geräthe sehr wohl als Zweige der produktiven freien Kunst anzuerkennen. Man kann sicher sein, dass alles, dessen malerische Abbildung nicht bloss Studien sondern Kunstwerke liefert, selbst noch nicht f r e i e s Kunstwerk sein kann, sondern nur unfreies Kunstwerk, falls es nicht Naturschönes ist.

6. Das unfreie Kunstwerk, sofern es ein dauerndes materielles Ding ist, berechtigt dadurch, dass es wesentlich Realität ist, dazu, dem Material, in welchem diese Realität besteht, an und für sich und ganz abgesehen von dessen Einfluss auf den ästhetischen Schein, einen selbstständigen Werth beizulegen; bei dem freien Kunstwerk, wo das Material nur der gleichgültige Träger des ästhetischen Scheins ist, kommt demselben kein selbstständiger Werth zu, sondern es wird nur nach seinem Einfluss auf den ästhetischen Schein geschätzt. An einem Tafelaufsatz schätzt man Gold höher als Silber und dieses höher als Bronce, obwohl die letztere für den ästhetischen Schein des Kunstwerks bei weitem günstiger ist; ein Siegelring wird um so höher geschätzt je edler sein Stein ist, obwohl dadurch der ästhetische Schein des Abdrucks um nichts besser ausfällt, und das vertiefte Relief im Steine selbst schlechter zu sehen ist. Auf echte Stoffe wird in allen unfreien Kunstwerken der höchste Werth gelegt, obwohl der ästhetische Schein der Imitationen oft gar nicht hinter dem der echten Stoffe zurücksteht. Bei der Ausstattung von Innenräumen wird trotz der Feuergefährlichkeit Holz und Leder zur Wandbekleidung vor dem getünchten Putz bevorzugt, und beim Bauen schätzt der Architekt sich glücklich, wenn der Kostenanschlag ihm gestattet, edleres Material anzuwenden, obwohl die architektonischen Verhältnisse und die Licht- und Schattenwirkung dadurch gar nicht berührt werden. Dagegen wird der Marmor vom Bildhauer nur darum bevorzugt, weil seine schwach durchscheinende und doch körnige Oberfläche der ästhetischen Auffassung des reinen Formenscheins am günstigsten ist, und diese Gunst würde sich nicht vermindern, wenn er unter allen Gesteinarten die billigste wäre.

7. Das unfreie Kunstwerk, sofern es durch die Sprache hergestellt wird, muss, um reale Gefühle anzuregen und seinen ausserästhetischen Zwecken als Mittel zu dienen, nothwendig Anspruch auf realistische Wahrheit des Wortsinns machen; das freie Kunstwerk hingegen hat sich um realistische Wahrheit gar nicht zu bekümmern und nur der idealistischen Wahrheit Genüge zu thun. Ein didaktisches Gedicht, das nicht Wahrheit im realistischen Sinne enthält, steht mit

sich selbst im Widerspruch, und selbst wenn der Irrthum sich in die Wahrheit einschleicht, muss doch der gute Glaube, Wahrheit zu bieten, gewahrt werden. Dasselbe gilt für eine Lobrede oder eine Predigt. Mag der Lobredner auch die Verdienste des Gepriesenen herausstreichen und seine Fehler mit dem Mantel der Liebe bedecken, so soll doch immer das idealisirte Bild noch Wahrheit im realistischen Sinne sein. Der Prediger, der noch andächtig erbauen will, während er selbst seine angepriesenen Glaubenssätze nur noch für eine schöne Dichtung der Phantasie hält und ausgiebt, wird bald genug sehen, dass das Volk ihm den Rücken kehrt, denn das Volk sucht die Wahrheit in der Kirche, nicht den schönen Schein. Aehnlich verhält es sich mit der politischen und forensischen Beredsamkeit. Wenn der Redner in den Zuhörern nicht zu allererst die Ueberzeugung zu erwecken vermag, dass es ihm um die reine Wahrheit und um nichts als diese zu thun sei, so wird er vergebens die Schleusen seiner Rhetorik öffnen, denn niemand lässt sich durch Phrasen und Beweisgründe überreden, denen er von vornherein als einem sophistischen Gaukelspiel misstraut. Nur durch realistische Wahrheit gehört die Rede dem Gebiete der Realität im objektiven Sinne des Wortes wenigstens mittelbar zu, während die Realität des Redeaktes als solchen ganz abgesehen von der Wahrheit seines Inhalts nicht in Betracht kommt; durch seine Entfaltung realistischer Wahrheit wird der Redeaktus erst zum praktischen Ernst im Gegensatz zum Spielen der freien Kunst mit ästhetischem Schein, und erst durch diesen Ernst gliedert er sich in einen ernsten Vorgang des realen Lebens (z. B. einen Gottesdienst, eine Parlamentssitzung oder eine Gerichtsverhandlung) ein, während der ästhetische Schein des freien Kunstwerks eine Welt für sich ausserhalb der Realität des praktischen Lebens ist.

Nimmt man die angeführten sieben sekundären Merkmale zusammen mit dem vorangestellten Grundunterschied, so kann es im besonderen Falle nicht schwer werden, zu entscheiden, ob ein Kunstwerk der freien oder der unfreien Kunst zuzuzählen sei. —

Die unfreien Künste gliedern sich ebenfalls nach den Arten des ästhetischen Scheins, doch ist im Unterschiede von den formalschönen unselbstständigen Künsten hier bereits der Hauptunterschied von Wahrnehmungsschein und reproduktivem Phantasieschein voranzustellen. Denn während die formalschönen Künste niederer Ordnung noch ganz auf den Wahrnehmungsschein beschränkt waren, giebt es bereits eine Anzahl von unfreien Künsten, welche den reproduktiven Phantasieschein zum Darstellungsmittel und die Sprache zum Vehikel seiner Erweckung haben.

A. Die unfreien Künste der Wahrnehmung.

a. Die bloss räumlichen Künste des ruhenden Augenscheins oder das Kunstgewerbe.

α. Die Tektonik oder Kunst der Geräthe und Bauten.

Die Tektonik zerfällt in verschiedene Unterarten hauptsächlich nach der verschiedenen Technik, welche die von ihr benutzten

Materialen erfordern (Holz, Thonerde, Wachs, Pappe, Blumen, Zeugstoffe, Horn, Knochen, Elfenbein, Stein, Metalle u. s. w.). Jedes einzelne Material setzt wieder für verschiedene technische Behandlungsweisen verschiedene technische Fertigkeiten voraus; dadurch spalten sich die Unterarten der Tektonik wieder in verschiedene „Kunsthandwerke", z. B. die Holztektonik in Kunsttischlerei und Kunstdrechslerei, die Keramik in Töpferei, Fayence-, Porcellan- und Glas-Fabrikation, die Metalltektonik in Schwarzgiesserei, Gelbgiesserei, Kupferschmiederei, Metalldreherei, Goldschmiederei, die Textilkunst in Weberei, Wirkerei, Stickerei u. s. w.*) Zur Anfertigung von Kunstwerken, welche sowohl die eine als auch die andre Art der Technik voraussetzen, müssen sich dann wiederum die verschiedenen erforderlichen Kunsthandwerke vereinigen, wobei ein Meister die Oberleitung führen muss, nach dessen Anweisung und Entwürfen alle arbeiten, so z. B. die Giesser, Schmiede und Metalldreher zur Herstellung grösserer Werke in Metall, oder die Maurer, Zimmerleute und Dachdecker zur Herstellung eines Rohbaues. Es ist gleichgültig für die ästhetische Bewerthung und Rubricirung eines Werkes, ob die Entwürfe zu demselben und die Oberleitung bei seiner Ausführung von einem Handwerker des einen oder des andern Gewerbes herrühren, der sich zu künstlerischer Erfindung aufgeschwungen hat, oder ob sie von einem studirten Techniker herrühren, der mit seinem technischen Fachkenntnissen ästhetischen Geschmack und künstlerische Anlage vereinigt, oder ob sie von einem Künstler herrühren, der sich für gewöhnlich berufsmässig mit der Herstellung freier Kunstwerke beschäftigt. Im Mittelalter und der Renaissancezeit überwog der Handwerksmeister in allen Künsten; gegenwärtig pflegen die Entwürfe zu tektonischen Kunstwerken, falls man nicht die Nachahmung älterer Muster vorzieht, theils von studirten Architekten, theils von Bildhauern und Malern geliefert zu werden. Nur in der Baukunst, wo das erforderliche Maass von nothwendigen Fachkenntnissen am grössten ist, pflegen die studirten Architekten der Konkurrenz der Maler und Bildhauer enthoben zu sein, während die Konkurrenz der Handwerksmeister sich hier doch nicht über kleinere Bauwerke ohne höhere ästhetische Ansprüche hinaus erstreckt.

Die Architektur oder schöne Baukunst ist der hervorragendste Zweig der Tektonik, sowohl wegen der Grösse und Kostspieligkeit seiner Werke, als auch weil er bei der Ausstattung der Innenräume alle übrigen Zweige der Tektonik in seinen Dienst nimmt, als auch weil seine ausserästhetischen Zwecke zum Theil den höchsten und wichtigsten Gebieten des realen Lebens (religiöser Kultus, Staats- und Gemeindedienst, Pflege der Künste und Wissenschaften, Rechtsprechung, Verkehrswesen u. s. w.) angehören. Sowohl infolge der idealen Würde der ausserästhetischen Zwecke als auch durch die Grösse und innere Vielseitigkeit der Erscheinung ragen die Baukunstwerke über alle andern tektonischen Kunstwerke hervor und sind fast allein

*) Vgl. Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, 2 Bde. (Frankfurt und München 1860 und 63). — J. von Falke: Aesthetik des Kunstgewerbes (Stuttgart bei Spemann). — G. Bucher: Geschichte der technischen Künste (Stuttgart, bei Spemann).

unter ihnen fähig, die Modifikation des Erhabenen und zwar in entschiedenster Ausprägung zu versinnlichen. Unter allen Zweigen der Tektonik hat deshalb auch die Baukunst die grösste kulturgeschichtliche Bedeutung und den stärksten Einfluss auf die Geschichte der freien Künste gehabt; in keinem gelangt in so hohem Maasse als in ihr die ästhetische Bedeutung und Würde der unfreien Kunst zu durchschlagender Geltung auch auf das Gemüth des Laien. Es ist deshalb kein Wunder, dass die Kunstgeschichte von jeher der Geschichte der Architektur eine besondre Beachtung gewidmet und ihre Wechselwirkung mit den übrigen Künsten schon zu einer Zeit eifrig verfolgt hat, als der Geschichte des Kunstgewerbes im Uebrigen noch wenig oder gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Es ist ebensowenig zu verwundern, dass unter solchen Umständen die Aesthetik die Baukunst nicht übergehen mochte, und dieselbe einfach unter die Künste einreihte, worunter sie solange, als sie die unfreien Künste noch missachtend bei Seite schob, stillschweigend die freien Künste verstand. So ist es gekommen, dass man sich daran gewöhnt hat die Baukunst als eine der freien Künste zu betrachten, wozu es gar keine wissenschaftliche Rechtfertigung giebt. Jeder Versuch, das überkommene Vorurtheil nachträglich zu rechtfertigen, beweist schon darum nichts, weil er zu viel beweist, nämlich für die höheren Produkte des Kunstgewerbes (z. B. der Goldschmiedekunst oder Zuckerbäckerkunst) ganz ebenso beweisend sein würde. Entweder gehören alle Zweige der Tektonik in die Reihe der freien Künste, oder keiner; im ersteren Falle gehören dann aber auch alle andern unfreien Künste ebensogut wie die Tektonik in die Reihe der freien Künste, d. h. der Unterschied zwischen freien und unfreien Künsten müsste als ein Irrthum und Missgriff wieder beseitigt werden.

Die Baukunstwerke dienen allemal einem ausserästhetischen Zweck, der sich zunächst ganz allgemein als Raumabschliessung, sei es nach den Seiten hin (Einfriedigung), sei es nach oben (Bedachung), sei es nach unten hin (Bodenbereitung durch Substruktion) bezeichen lässt. In der Regel ist die Raumabschliessung eine allseitige, indessen kann auch entweder der natürliche Erdboden den künstlichen Fussboden ersetzen, oder die Bedachung fehlen, oder die Einfriedigung zu einer bloss ideellen Andeutung einschwinden (z. B. als Brückengeländer oder dachtragende Säulenreihe). Gleichgültig ist es für den Zweck, ob der abgeschlossene Raum durch Aufbau der Wände oder durch Wegnahme des füllenden Stoffes (Höhlenbau, Kellerung) erfolgt, ob das Gebäude fest in die Erde gefügt ist, oder auf Rädern rollt (z. B. als Eisenbahn-Salonwagen) oder auf dem Wasser schwimmt; wesentlich ist nur die Raumabschliessung für einen realen Zweck der Raumbenutzung. Gleichgültig ist es ferner, welcher Art die Zwecke der Raumbenutzung sind, ob individuell oder social, volkswirthschaftlich oder ideal, weltlich oder religiös, privat oder politisch, banausisch oder ethisch, da alle diese dem Ernst des realen Lebens angehören und ausserhalb des Selbstzwecks der Schönheit liegen. Der ausserästhetische Zweck ist schlechthin bestimmend als konstruktives Princip, zunächst für die dem Gebrauchszweck unmittelbar dienende Seite, vermöge des

Korrelationsgesetzes, dann aber auch mittelbar für die dem Gebrauchszweck nicht unmittelbar zugekehrten Seiten, und wirkt so als bestimmendes Formgestaltungsprincip bis in die kleinsten Einzelheiten hinein. Den vom teleologischen Formprincip gelassenen Spielraum benutzt der künstlerische Gestaltungstrieb beim Bauwerk wie bei jedem andern Kunstgeräth zu luxurirender Entfaltung von schönen Zuthaten, die teleologisch überflüssig sind; wenn irgend möglich aber bindet die künstlerische Phantasie selbst diese praktisch zwecklosen Zuthaten mit dem ausserästhetischen Zweckprincip indirekt zusammen vermittelst einer auf diesen Zweck hindeutenden Symbolik. Dieses Streben ist ebenfalls allem Kunstgewerbe gemein, ohne dass durch dasselbe das unfreie Kunstwerk über die Sphäre der Unfreiheit emporgerückt würde.

Das Bauwerk ist eine Realität, die als Realität ihrem ausserästhetischen Zwecke dient, und durch diese Dienstbarkeit mehr oder minder reale Gefühle (heimische Traulichkeit, Besitzerstolz, Patriotismus, Ehrfurcht, religiöse Andacht u. s. w.) erweckt. Die Baukunst ist nicht eine bildende Kunst, sondern eine bauende Kunst, sie producirt nicht Bildwerke, sondern Bauwerke, nicht Bilder, Nachbildungen oder Abbilder von Realitäten, sondern Realitäten. Es ist ganz irrthümlich, die Baukunst zur bildenden Kunst zu rechnen, weil sie dreidimensionale Werke schafft wie die Plastik; wenn dieses Argument zuträfe, so gehörte ebensogut auch die ganze Tektonik zur bildenden Kunst, und der Tischler und Töpfer, welche dreidimensionale Kunstschränke und Kunstöfen produciren, wären dann ebensogut „bildende Künstler,“ wie der Bildhauer, der das Marmorbild eines Gottes oder Helden producirt.

Der Beschauer muss erst in seiner subjektiven Auffassung den ästhetischen Schein von der Realität des Bauwerks ablösen; der Maler kann im Architekturbilde die Trennung von Schein und Realität ein für allemal für alle künftigen Beschauer seines Bildes vollziehen und ihnen den ästhetischen Schein überliefern ohne die im Bauwerk mit ihm verwachsene Realität. Ein solches Architekturbild erregt dann die ästhetischen Scheingefühle, welche den von dem wirklichen Bauwerk bei gleicher Beleuchtung u. s. w. erregten realen Gefühlen entsprechen. Der Werth des Bauwerks wird nicht nur nach seinem ästhetischen Schein geschätzt, sondern auch nach dem Marktwerth der Materialien, welche zu seiner realen Herstellung benutzt worden sind. Ein Objekt, das nur den ästhetischen Schein eines Bauwerks vorführte, ohne praktisch benutzbar zu sein, z. B. die aus Holz und Stuck errichtete Façade eines Tempels, wäre eben kein Bauwerk mehr, sondern nur das plastische Abbild eines solchen. Käme es bei Bauwerken nicht auf den realen Gebrauch sondern nur auf den ästhetischen Schein an, so würden solche plastische Architekturbilder in natürlicher Grösse ohne Zweifel den Vorzug der Billigkeit haben und sonst ganz dasselbe leisten; man gebraucht die Kunstbauten also nicht bloss, weil sie einmal da sind, sondern sie sind nur dazu da, um praktisch gebraucht zu werden, und dieser Gebrauch ist weder etwas zufällig hinterdrein an sie Herankommendes noch eine Gewalt, die ihnen angethan wird, sondern die Erfüllung ihres Daseinszweckes.

Wo die Möglichkeit des Gebrauchs für ein Bauwerk aufgehört hat, da ist dasselbe nicht etwa zu einem reinen, sondern zu einem todten, abgestorbenen Kunstwerk, zu einer mehr oder minder gut erhaltenen Mumie, zu einer geistigen Ruine, zu einem geschichtlichen Denkmal vergangenen Kunstlebens herabgesetzt. Es ist dann viel leichter geworden, den ästhetischen Schein von demselben abzulösen, weil es trotz seiner stehen gebliebenen materiellen Realität seine geistige Realität als Mittel für einen realen Lebenszweck eingebüsst hat. Das todte Baukunstwerk erscheint in Folge dessen dem Beschauer weit leichter als freies Kunstwerk, aber doch nur weil es der Realität des Lebens abgestorben und geistig zur Ruine geworden ist. Der Beweis für die Richtigkeit dieser Erklärung liegt in der Thatsache, dass bei lebenden Bauwerken jedes Zeichen des Verfalls den ästhetischen Eindruck stört, bei todten aber denselben erhöht; der bauliche Verfall ist nämlich bei lebenden Bauwerken zweckwidrig, bei todten nicht, vielmehr wird bei letzteren der elegische Eindruck der geistigen Ruine durch einen äusserlich ruinenhaften Zustand gesteigert, so lange der letztere das Erkennen der Formen nicht allzusehr erschwert. Aber auch beim todten Bauwerk hängt der ästhetische Eindruck davon ab, dass man die Zwecke, denen es während seiner Lebensdauer diente, kennt und als formbestimmendes Princip im Ganzen wie im Einzelnen wiedererkennt; der Schein, ein freies Kunstwerk vor sich zu haben, ist also selbst beim todten Bauwerk ein falscher Schein, wenngleich er psychologisch erklärbar ist.

Das Verhältniss des Bauwerks zu seinem realen Zweck ist ganz dasselbe beim prachtvollsten Dom, Königsschloss, Theater oder Museum, wie beim schmucklosesten Wohnhaus; der Unterschied in der Erfüllung ästhetischer Ansprüche neben den praktischen ist nur graduell, und jede Scheidung in nützliche und schöne Baukunst beruht in der Ziehung ihrer Grenzlinie auf reiner Willkür. Man kann diese Scheidung im Grossen und Ganzen gelten lassen, sofern sie die Bauten, welche gar keine Kunstwerke mehr zu nennen sind, von denen, welche unfreie Kunstwerke sind, oder die „unschöne“ Architektur von der „unfrei-schönen“ sondert, aber niemals in dem Sinne, als ob sie unfreie und freie Kunstwerke von einander sonderte. Ein fliessender Uebergang zwischen freien und unfreien Kunstwerken existirt überhaupt nicht; ein solcher ist einfach darum unmöglich, weil er widersprechende Bestimmungen (Freiheit und Unfreiheit) in sich vereinigen müsste. Ein fliessender Uebergang existirt nur zwischen den rein technischen (unschönen unfreien) Künsten und den schönen unfreien Künsten; dieser darf aber nicht mit dem ersteren verwechselt werden. Diess alles beweist zur Genüge, dass die Baukunst, auch sofern sie schöne Kunst ist, doch nur und ausschliesslich eine unfreie schöne Kunst ist, aber in keiner Weise zu den freien Künsten gehört oder auch nur einen Uebergang zu denselben anbahnt. *)

Die Tektonik steht mit ihren Werken wesentlich auf der Konkretions-

*) Vgl. hierzu den I. Theil dieses Werkes, zweites Buch Kap. II 1 „Die Stellung der Baukunst im System der Künste“ S. 461—484.

stufe des passiv Zweckmässigen, schliesst aber natürlich auch die drei niederen Stufen in sich und weist zugleich symbolisirend auf das mit ihren ausserästhetischen Zwecken verknüpfte Ideengebiet hinaus. Die ästhetische Zergliederung der Tektonik wird demnach von unten aufsteigend zu untersuchen haben, welche Bedeutung dem sinnlich Angenehmen, dem mathematisch Gefälligen, dem dynamisch Gefälligen, dem konstruktiv Zweckmässigen und dem Symbolischen zukommt.

Das sinnlich Angenehme der Tektonik entfaltet sich vorzugsweise in der koloristischen Wirkung der kunstgewerblichen Erzeugnisse. Bekanntlich ist grade diese Seite der unfreien Kunst neuerdings sowohl durch kunstgeschichtliche Studien und bessere Würdigung der vorhandenen Musterstücke und Proben vergangener Kunstepochen wieder bedeutend gehoben, und die früher übliche Verkennung der ästhetischen Berechtigung des Farbenreizes und lebenslustiger Buntheit glücklich beseitigt worden, und wenn auch der Umbildungsprocess des Geschmacks in dieser Hinsicht noch keineswegs zum Abschluss gelangt ist, und namentlich in der Architektur die tastenden Versuche noch sehr der Klärung bedürfen, so wird doch der einmal beschrittene Weg sicherlich nicht wieder verlassen werden und früher oder später zu werthvollen Zielen führen. Grade hier können die kunstgewerblichen Mustersammlungen, Museen und Zeichnenschulen auch fernerhin von grösstem Nutzen sein, wie sie es bisher schon gewesen sind. Aber andrerseits ist auch vor einer Ueberschätzung des Werthes der Farbigkeit zu warnen, die sich neuerdings vielfach mit diesen Reformbestrebungen verknüpft zeigt, und die meistens mit einer Ueberschätzung des ästhetischen Werthes der kunstgewerblichen Produktion Hand in Hand geht. Der Farbenreiz kann in seinem Werthverhältniss zu den übrigen Faktoren der kunstgewerblichen Schönheit nur dann richtig gewürdigt werden, wenn man sich gegenwärtig hält, dass derselbe wesentlich der Stufe des sinnlich Angenehmen angehört, also an und für sich als realer sinnlicher Reiz ausserhalb des Schönen steht und erst dadurch in das ästhetische Gebiet emporgehoben werden muss, dass er Hülfsmittel zur Erzielung formalschöner Wirkungen und Ausdrucksmittel für ästhetische Stimmungen wird. In ersterer Hinsicht wirkt die Farbigkeit zur Erleichterung der Auffassung mathematisch gefälliger Muster und sowohl mathematischer als dynamischer Formglieder, und unterstützt sowohl hierdurch als auch durch die formalschöne Farbenharmonie selbst den Eindruck der formalen Schönheit des Werks; in letzterer Hinsicht dient die stimmungsvolle Wirkung des Kolorits symbolisch in Bezug auf die Ideen, die sich mit dem praktischen Zweck verknüpfen, und in Bezug auf die Gefühle, welche durch diese Ideen erregt werden.

Hinsichtlich der zweiten Stufe, des mathematisch Gefälligen, ist die Tektonik von jeher ausreichend gewürdigt worden, da diese den Kern der formalen Schönheit ihrer Werke im Gegensatz zu deren inhaltlicher Schönheit, d. h. der konstruktiven Zweckmässigkeit, bildet. Grade weil die inhaltliche Schönheit der kunstgewerblichen Erzeugnisse selbst noch keiner hohen Konkretionsstufe des Schönen angehört, muss auch die im Verhältniss zu ihr formale Schönheit sich auf noch unter-

geordneteren Stufen bewegen; von den dreien aber, die unter dem passiv Zweckmässigen stehen, nimmt das mathematisch Gefällige eine mittlere Stellung zwischen dem sinnlich Angenehmen und dem dynamisch Gefälligen ein, und hebt das erstere zur Schönheit empor, während sie das letztere aus seiner Verwachsung mit dem konstruktiv Zweckmässigen herauslöst und noch auf die Seite der formalen Schönheit mit herüberzieht. Das mathematisch Gefällige, d. h. Regelmässigkeit, Gleichmaass, Symmetrie, Proportionalität u. s. w., bildet deshalb den Grundstock der formalen Schönheit am tektonischen Kunstwerk, dem sich Kolorit und dynamische Gefälligkeit erst anschliessen und von dem beide zusammen gebunden werden; es liefert zugleich den Maassstab, nach welchem die Benutzung der ornamentalen Motive aus dem organischen Gebiet sich richten muss. Wie schon oben bemerkt, bedeutet die tektonische (oder wie man auch wohl vermittelst einer *denominatio a potiori* sagt: die architektonische) Stilisirung pflanzlicher oder thierischer Motive bei ihrer Verwendung zu Ornamenten nichts weiter als die Herabschraubung derselben von den Stufen des Gattungsmässigen und lebendig Organischen zu der Stufe des mathematisch Gefälligen, ohne dabei die Erkennbarkeit der Herkunft ganz zu zerstören. In vielen tektonischen Künsten muss das mathematisch Gefällige zugleich das dynamisch Gefällige mit ersetzen, wo letzteres keine Gelegenheit zur Entfaltung findet (z. B. in der Textilkunst). Je schwerer das Material und je grösser die Abmessungen des Werkes werden, desto mehr tritt allerdings die Schwerkraft und ihre Ueberwindung in den Vordergrund, aber doch ohne jemals ganz die Rücksicht auf mathematische Gefälligkeit zu verdrängen. Selbst in der Baukunst, wo die dynamisch zu bewältigenden Lasten am grössten werden, wäre es ein mindestens ebenso verhängnissvoller Irrthum, die Bedeutung des mathematisch Gefälligen in und neben dem dynamisch Gefälligen ganz zu übersehen (wie z. B. Schopenhauer gethan hat), als die Bedeutung des sinnlich angenehmen Farbenreizes neben der mathematischen Gefälligkeit der Formen und Verhältnisse zu verkennen.

Hinsichtlich der dynamischen Gefälligkeit der tektonischen Werke und ihrer Glieder sind von Semper und vielen Andern*) so viele schätzbare Betrachtungen zusammengetragen worden, dass nach dieser Seite der Aesthetik wohl am wenigsten zu thun übrig bleibt. Das dynamisch Gefällige fliesst einerseits so mit dem mathematisch Gefälligen zusammen, dass die Entscheidung, welcher Art von ästhetischen Motiven ein bestimmtes Formgebilde seine Gestaltung verdankt, nicht immer leicht ist, und andrerseits leitet es unmittelbar zu dem passiv Zweckmässigen hinüber, weil der dynamische Zweck der tektonischen Konstruktion selbst schon als ein wenn auch beschränkter praktischer Zweck angesehen werden kann. So lange ich z. B. von der praktischen Benutzung eines Bauwerks abstrahire, fasse ich die Unterstützung

*) Vgl. z. B. Karl Bötticher: Die Tektonik der Hellenen (Potsdam 1844 ff.); Rosengarten: Die architektonischen Stilarten (Braunschweig bei Vieweg); Hauser: Stil-Lehre der architektonischen und kunstgewerblichen Formen (Wien bei Hoelder, 1880).

des Dachs durch die Wände rein unter dem Gesichtspunkt der dynamischen Gefälligkeit des stabilen Gleichgewichts von Last und Stütze auf; sobald ich aber auf den Zweck der Bewohnbarkeit reflektire, erscheint die Abstützung des schirmenden Dachs als etwas konstruktiv Zweckmässiges, dem Gebrauchszweck Entsprechendes. Im Allgemeinen wird die Innenseite die Abstraktion vom Gebrauchszweck schwerer machen als die Aussenseite, weil der Drinnenstehende weiss, dass die einstürzende Decke ihn mit erschlagen würde; darum ist die Wirkung des dynamisch Gefälligen, noch abgesehen von aller konstruktiven Zweckmässigkeit, leichter bei einer Aussenansicht zu erproben und stärker bei denjenigen Bauwerken, bei denen die Aussenansicht die Hauptsache ist, als bei denen, wo der Schwerpunkt auf der Innenseite liegt. So kommt es, dass man bei dem griechischen Tempel sich am leichtesten der dynamischen Gefälligkeit des erzielten Gleichgewichts von Last und Stütze hingiebt. Dem Interieur des gothischen Domes hingegen gelingt es nur darum, den Geist des Beschauers über den Gedanken an den realen Zweck des Stützens der Decke hinwegzuheben und rein in der Erhabenheit der dynamischen Gefälligkeit aufgehen zu lassen, weil es der Konstruktion gelungen ist, die zu tragende Last wenigstens für den Augenschein in der überschiessenden Kraft der tragenden Glieder völlig verschwinden zu lassen. So wird der Beschauer von dem Gedanken an die ihn bedrohende Realität ganz und gar abgelenkt und erhält die volle Freiheit, die dynamische Gefälligkeit des Ganzen wie des Einzelnen ohne jede Rücksicht auf den realen Bauzweck zu betrachten.

Wie wichtig man aber auch das dynamisch Gefällige schätzen möge, so ist das Gleichgewicht von Last und Stütze doch immer nur eine ganz einseitige und untergeordnete Konstruktionsrücksicht, welche für sich allein niemals ausreichen würde, um die Existenz von tektonischen Kunstwerken ästhetisch zu rechtfertigen. Wenn schon das dynamisch Gefällige in den Bewegungen des springenden und fallenden Wassers oder der aufsteigenden Feuerwerkskörper nicht ausreicht, um selbstständige Kunstwerke im eigentlichen Sinne zu begründen, so ist das bei dem blossen statischen Gleichgewicht, wie es in Bauwerken zur Anschauung kommt, erst recht nicht der Fall; denn die Idee der Schwerkraft ist selbst auf der dynamischen Konkretionsstufe der Idee doch immer nur eine untergeordnete Art derselben, und im Vergleich zur aktuellen Bewegung und der in ihr zur unmittelbaren Anschauung gelangenden lebendigen Kraft ist die vollständige Ruhe der tektonischen Werke doch bloss ein schwaches Hülfsmittel, um die potentiellen Druck- und Zugkräfte anzudeuten und indirekt erschliessen zu lassen. Deshalb wäre es irrthümlich, das ästhetische Wesen der Tektonik allein auf das dynamisch Gefällige, oder auch auf die Einheit des dynamisch und mathematisch Gefälligen mit dem sinnlich Angenehmen stützen zu wollen, und zu verkennen, dass hiermit doch erst die formalschöne Seite der Tektonik erschöpft ist. Die inhaltliche Schönheit derselben beginnt dagegen erst mit dem passiv Zweckmässigen, und durch diese erst wird sie in die Reihe der selbstständigen, obschon unfreien Künste erhoben.

In dem ausserästhetischen Zweck der tektonischen Werke, der ihre inhaltliche Schönheit setzt, liegt auch erst der der inhaltlichen Schönheit entsprechende ideale Gehalt, während der ideale Gehalt des mathematisch und dynamisch Gefälligen an ihnen im Verhältniss zu ihrer inhaltlichen Schönheit noch mit zur Seite ihrer relativ formalen Schönheit gehört. Die mathematischen Ideen der Regelmässigkeit und Symmetrie, oder die dynamische Idee der Schwerkraft ist sonach allerdings in tektonischen Werken mit versinnlicht, sofern es zu deren formaler Schönheit gehört, auch diesen Ideen gerecht zu werden; aber man kann nicht sagen, dass die tektonischen Werke dazu da seien, um diese mathematischen oder dynamischen Ideen darzustellen oder zu versinnlichen. Vielmehr sind sie allein und ausschliesslich zur Versinnlichung derjenigen Ideen in's Dasein gerufen, welche in ihrer inhaltlichen Schönheit zum Ausdruck gelangen und deren Bedeutung schon durch ihren Namen bezeichnet wird, z. B. Tisch, Stuhl, Bett, Schrank, Ofen, Lampe, Kanne, Schild, Helm, Fruchtschale, Tafelaufsatz, Treppe, Ehrenpforte, Stall, Scheune, Wohnhaus, Museum, Theater, Schloss, Tempel, Kirche. Die Idee und der praktische, ausserästhetische Zweck decken sich beim passiv Zweckmässigen. Das Werk ist um so schöner, je mehr es im Ganzen und in allen einzelnen Theilen die Grundidee seines Zweckes durchscheinen lässt, und nach dem Korrelationsgesetz auch diejenigen Seiten oder Theile durch das Formbildungsprincip dieses Zweckes indirekt durchdringen lässt, welche unmittelbar nicht von ihm berührt werden. Wo z. B. das Werk, wie die meisten Bauwerke eine innere und eine äussere Seite hat, und vorzugsweise nur die eine dem Zwecke direkt dient, da muss doch auch die andere ihn erkennen lassen und bis in die kleinsten Einzelheiten indirekt von ihm bestimmt sein. Dieses Gesetz zeigt sich z. B. wirksam, wenn das Mittelschiff der Kirche auch von aussen sichtbar die Seitenschiffe, oder der Bühnenraum des Theaters den Zuschauerraum, oder die Kuppel der Schlosskapelle die Zinnen des Schlosses überragt. Um es überall bestätigt zu finden, muss man allerdings bei Gebäudekomplexen, welche einen Hofraum einschliessen, die Hofansicht mit zur Aussenseite rechnen. Dann kann man aber auch getrost den Satz aufstellen, dass jede innere Gliederung des Bauwerks nach praktischen Bedürfnissen, welche nicht zugleich auf die Aussenseite ihren Widerschein wirft, entweder eine unschöne Verbauung oder gar eine hässliche Verschleierung und theilweise Maskirung des Gedäudezwecks ist. Wenn erstere nur einen Verzicht des Bautechnikers auf ästhetische Ansprüche beweist, so bekundet die letztere einen principiellen Verstoss gegen die ästhetischen Forderungen.

Was endlich den fünften Punkt, die Symbolisirung betrifft, so erstreckt sich dieselbe nicht bloss auf den praktischen Zweck als solchen, sondern auch auf die Ideen, Gefühle und Stimmungen, welcher näher oder ferner mit demselben verknüpft sind. Diese Symbolisirung benutzt als Ausdrucksmittel theils dekoratives Ornament aus den freien Künsten, durch welche sie die Stufen des Lebendigen, Gattungsmässigen und Individuellen vorwegnimmt, theils aber auch das Kolorit und die Formen, welche eigentlich den niederen Stufen des sinnlich

Angenehmen, mathematisch und dynamisch Gefälligen angehören. Es ist bekannt, wie sehr die Farbe als Ausdrucksmittel für Stimmungen feierlicher und lustiger, ernster und heiterer, froher und trüber Art verwendbar ist, und dass eckige, gezackte und verzwickte Formen das Gefühl des Beschauers anders afficiren als abgestumpfte, weiche oder schlichte Formen. Man kann die Bemerkung hier anfügen, dass das scheinbare Uebergewicht der Last über die Kraft in den asiatischen und ägyptischen Formen ebenso eine unwillkürliche Symbolisirung der dort noch auf dem Menschen drückend lastenden Uebermacht der finstern Gottheit sind, wie das harmonische Gleichgewicht in den hellenischen Formen ein Sinnbild ihrer harmonischen, in's Gleichgewicht gesetzten Weltanschauung, und das scheinbare Uebergewicht der Kraft in den himmelanstrebenden gothischen Formen ein Sinnbild des weltabgekehrten siegesgewissen Gottvertrauens im christlichen Bewusstsein ist. Aber alle solche Ausdrucksmittel der Symbolisirung ergeben sich mehr unwillkürlich und gelegentlich, während das Ornament recht eigentlich der Tummelplatz für die symbolisirende Absicht der tektonischen Künstler ist.

Ganz irrthümlich wäre der Gedanke, als ob eine solche Symbolisirung bloss bei der Baukunst und nicht ganz ebensogut bei den andern tektonischen Künsten Platz griffe. Im Gegentheil, man kann sagen, dass die Baukunst durch ihre Abmessungen mehr als die übrigen tektonischen Künste davor geschützt ist, durch dekoratives Ornament überwuchert zu werden, weil in ihr die Flächen zu gross sind, dass mehr wie einzelne Stellen derselben mit Ornament besetzt werden können. Je kleiner der Maassstab des tektonischen Werkes, desto grösser wird die Gefahr einer Ueberladung mit Zierrath überhaupt, also auch die einer Ueberladung mit symbolisirendem Zierrath, so dass schliesslich der Gebrauchszweck ganz unter demselben zu Grunde gehen kann. Wenn aber einmal trotz der Grösse des Maassstabs das symbolisirende Ornament dazu gelangt, alles zu überziehen, dann wirkt es um so erdrückender, je grösser die Werke sind. In einem wohlhabenden Haushalt ist allenfalls auch für Prunkgeräthe Platz, deren Gebrauchszweck bloss fiktiv ist, und solche können am ehesten eine Ueberwucherung des symbolisirenden Ornaments vertragen; aber Bauwerke werden nur im allerkleinsten Maassstabe zu fiktiven Zwecken errichtet werden können (Freundschaftstempelchen u. dgl.). Niemand wird eine Kirche bauen mit der von vornherein ausgesprochenen Absicht, dass in derselben niemals Gottesdienst gehalten werden soll, niemand ein Gerichtsgebäude, in welchem niemals Sitzungen gehalten werden sollen; wohl aber werden Oefen gesetzt, Trinkbecher getrieben, Waffen geschmiedet, Spucknäpfe bemalt und Staatsküchen eingerichtet, die niemals zu wirklichem Gebrauch kommen sollen, sondern nur als Prunkstücke dienen sollen, und bei ihnen kann das symbolisirende Ornament sicherlich einen relativ weit grösseren Raum einnehmen als bei einem zum Ernstgebrauch bestimmten Bauwerk. Wäre also die symbolisirende Hindeutung auf die mit den praktischen Gebrauchszwecken in Verbindung stehenden Ideengebiete ausreichend, um über die Dienstbarkeit ausserästhetischer Zwecke hinaus und in das Reich

freier Schönheit zu erheben, so würden jedenfalls die mit Ornament beladenen Prunkgeräthe dieses Vorzugs in weit reicherem Maasse theilhaftig sein als die Bauwerke. Die Thatsache, dass das symbolisirende Ornament ebenso wie das formalschöne sich der konstruktiven Zweckmässigkeit im Sinne der praktischen Gebrauchszwecke als dem höchsten Formbildungsprincip unterordnen muss und nur den von diesem gelassenen Spielraum ausfüllen darf, beweist übrigens zur Genüge, dass die Dienstbarkeit unter ausserästhetischen Zwecken durch symbolisirendes Ornament weder aufgehoben werden soll noch kann.*)

β. Die Garten- und Forstkunst.

Während die Tektonik in der Hauptsache ohne Naturvorbild gestaltet und aus todtem Material bildet, nimmt die Garten- und Forstkunst die vorgefundene lebendige Natur als Material und als Vorbild und sucht im Wetteifer mit der Natur durch Kombination und Idealisirung etwas landschaftlich Schöneres herzustellen, als die sich selbst überlassene Natur am gleichen Platze hervorbringen würde. Wo der Boden eben ist, schafft sie künstlich einen welligen Fluss der Linien; wo es der Landschaft an der anmuthigen Belebung durch Wasser fehlt, legt sie Teiche an; wo der Boden sandig und unfruchtbar ist, macht sie ihn durch Düngung fruchtbar und bepflanzt ihn mit Gewächsen, die er von selbst nicht tragen würde. In dieser Hinsicht wirkt sie einerseits idealisirend auf die Naturschönheit der gegebenen Landschaft ein, und kombinirt andrerseits durch die Wahl der Gewächse die Schönheiten, welche sonst nur an verschiedene Standorte, Länder, Klimate u. s. w. vertheilt sind. Es ist dabei eine Hauptkunst des Gärtners, an die Leistungsfähigkeit des Bodens und Klimas nicht zu überspannte Zumuthungen zu stellen, alles Gewaltsame, Willkürliche, Zusammengesuchte und Kunterbunte zu vermeiden, bei aller Abwechselung und trotz aller Kontraste eine gewisse Einheit des Gesammteindrucks und der Grundstimmung zu wahren, und diese Grundstimmung dem Stande, dem Charakter und den Lebensgewohnheiten der Besitzer, dem Stil der Baulichkeiten und dem Zweck des Gartens anzupassen. Durch Orientirung auf die Lage des Wohnhauses und der sonstigen Baulichkeiten sowie durch geschickte Führung der Wege und Markirung der zum Verweilen einladenden Ruhepunkte ist dafür Sorge zu tragen, dass die vortheilhaftesten Standpunkte zur Auffassung von Ueberblicken und Durchblicken, Ausblicken und Einblicken nicht unbenutzt bleiben, und dass die Reihenfolge der so durchwanderten Naturschönheiten weder der Steigerungen noch der Kontraste, weder des anregenden Stimmungswechsels noch des harmonischen Abschlusses

*) Für Aesthetik der Baukunst ist zu verweisen auf: Adamy: Die Architektur als Kunst, (Hannover bei Helwing, 1883, 12½ Bogen); Maertens: Praktische Aesthetik der Baukunst und der gewerblichen Künste, 2. Aufl. (Bonn bei M. Cohen u. Sohn, 1887, 7½ Bogen); A. Göller: Zur Aesthetik der Architektur (Stuttgart bei K. Wittwer 1887, 12 Bogen); für Geschichte der Baukunst auf Adamy: Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage, 3. Bde. in 11 Abtheilungen, (Hannover 1883 ff.); Lübke, Geschichte der Architektur, 2 Bde., (Leipzig, bei Seemann); Kugler, Geschichte der Baukunst, 3 Bde. (Stuttgart, bei Ebner und Seubert).

entbehrt, kurz eine zusammenhängende Suite von Stimmungslandschaften oder eine Symphonie von Naturschönheiten darbietet.

Bei alledem ist aber das Produkt der Gartenkunst doch kein reiner ästhetischer Schein, sondern eine materielle Wirklichkeit, ein Naturschönes, an dessen idealisirender Kombination die Kunst mitgewirkt aber doch nur durch Begünstigung und Direktion der Naturproduktivität mitgewirkt hat. Die Wirklichkeit, welche dem Beschauer durch die Gartenkunst geboten wird, ahmt in ihren Theilen das an andern Orten und unter andern Bedingungen von selbst entstandene Naturschöne nach, und überlässt es gleich diesem dem Beschauer, erst seinerseits von ihr den ästhetischen Schein abzulösen und zu geniessen. Der Zweck des Gartenkunstwerks ist aber auch nicht einmal in erster Reihe ein ästhetischer; der Garten und Park soll nicht bloss ästhetische Scheingefühle erwecken, sondern zunächst und vor allem reale Gefühle. Der Garten soll alles dasjenige, was der Kulturmensch bei Spaziergängen und Ausflügen in der freien Natur sucht, in die unmittelbare Nähe seines Wohnhauses zusammenrücken: Erfrischung und Erholung, Stärkung und Beruhigung des Gemüths und der Nerven, Einathmen von Waldgeruch, Wiesenaroma und Blumendüften, Genuss der bald kräftigen bald milden, aber immer frischen Luft, Erquickung durch die lauschige Kühle, bald des Hochwaldes, bald des unterholzreichen Gebüsches, wohlthätig beruhigende Fernsicht für die am Studirtisch ermüdeten Augen, behagliche Mittagsruhe in schattiger Laube, Hingabe an den sanften Abendfrieden der Natur an offenem Platz mit nicht zu eng begrenztem Blick, Belauschen der Vogelstimmen, Insektengeräusche, des fernen Glockenklanges u. s. w. Diese Empfindungen sind theils durch das Gemeingefühl, theils durch den Geruch vermittelt und charakterisiren sich schon dadurch als ausserästhetische reale Reizwirkungen; aber auch soweit dieselben durch Gesicht und Gehör und die mit denselben verknüpften Associationen vermittelt sind, greifen sich doch in das reale Gefühlsleben ein und werden um dieser Eingriffe willen und wegen deren fördernden Rückwirkung auf das allgemeine Wohlbefinden und die Leistungsfähigkeit aufgesucht. Die ästhetischen Eindrücke stehen dabei in zweiter Reihe und soweit sie in Betracht kommen, geschieht es nicht um ihres ästhetischen Werthes willen, sondern wegen ihres Stimmungsgehalts, der aus der Sphäre der ästhetischen Scheingefühle in diejenige der realen Gefühle übergreift und dem Ensemble der letzteren eine noch zartere Färbung und Duft verleiht. Es ist damit natürlich nicht ausgeschlossen, dass jemand das Gartenkunstwerk aus rein ästhetischem Gesichtspunkt betrachtet, aber man darf sich nicht verhehlen, dass diese Auffassungsweise hier eine einseitig abstrakte ist, die dem Gegenstande nicht in seinem ganzen Werthe gerecht wird.

Die praktische Bedeutung des Gartenkunstwerks zeigt sich auch in der nothwendigen Rücksichtnahme auf die socialen Verhältnisse der Niessnutzer. Der einsame Philosoph sucht zu seinem Umherwandern oder Niedersitzen andre Pfade und Ruheplätze auf als das Liebespaar, das einander seine Welt ist, und noch andre Ansprüche erhebt die Gesell-

schaft, welche sich auf dem Landsitze des wohlhabenden Gastgebers versammelt hat. Ein Garten von etwas grösserer Ausdehnung sucht diesen verschiedenartigen Ansprüchen in seinen verschiedenen Theilen Rechnung zu tragen, wobei die breiten übersichtlichen Wege für eine grössere Gästezahl dem dieselbe versammelnden Wohnhause zunächst, die einsameren Partien aber ihm ferner liegen werden. Diess stimmt mit dem Grundsatz überein, dass zunächst dem Gebäude auch das Maximum eines auf die Natur geübten Zwanges sichtbar sein darf, während mit zunehmender Entfernung von der Wohnstätte der Menschen auch die Natur wenigstens scheinbar immer freier sich entfalten muss, bis sie endlich unmerklich in Wald, Wiese oder Feld hinüberführt. Die Malerei nimmt den Kunstgarten oder den Park nicht ungern zum Sujet ihrer Darstellungen, sei es in Verbindung mit Architektur, sei es ohne solche; man könnte ganz wohl von der Landschaftsmalerei die Garten- und Parkmalerei als besondre Unterart abzweigen und zu der Architekturmalerei in Parallele stellen.

Alles diess zeigt zur Genüge, dass auch die Gartenkunst eine unfreie Kunst ist, was bei ihr auch viel seltener als bei der Baukunst bestritten worden ist. Die häufige Zusammenstellung der Baukunst mit der Gartenkunst, welche man in der Aesthetik findet, deutet übrigens ebenso wie die häufige Zusammenstellung der Baukunst mit der Tektonik oder dem Kunstgewerbe darauf hin, dass das natürliche Gefühl die Aesthetiker auf die rechten Spuren setzte, wenngleich ihr Verstand durch Vorurtheile verhindert war, diese Spuren bis zu Ende zu verfolgen. Im Gebiete der räumlichen unfreien Künste des ruhenden Augenscheins besteht zwischen Baukunst und Gartenkunst ein ähnliches Verhältniss wie zwischen Plastik und Malerei; indess darf man neben den Aehnlichkeiten, welche diese Parallele aufweist, die Unähnlichkeiten nicht übersehen. Die wichtigste Verschiedenheit beider Verhältnisse liegt darin, dass Bauwerk und Garten beide Realitäten sind, von denen erst der Beschauer den ästhetischen Schein ablösen muss, und welche deshalb wegen ihrer wesentlichen Gleichartigkeit sehr wohl in eine reale Verbindung eingehen können, ja sogar die entschiedene Tendenz zu einer solchen haben, wogegen Plastik und Malerei wegen der Ungleichartigkeit ihres ästhetischen Scheins jeder Verbindung widerstreben.*)

γ. Die Kosmetik. Wenn die Tektonik sich am todten Material, die Gartenkunst sich zwar an der lebenden Natur, aber doch nur an der unorganischen Natur und dem Pflanzenreich bethätigt und Thiere höchstens als gelegentliche Staffage benutzt, so hat die Kosmetik es mit dem Menschen zu thun und sucht dessen Natur-

*) Für die technische Seite der Gartenkunst ist zu verweisen auf H. Jäger: Lehrbuch der Gartenkunst, 1877, und G. Meyer: Lehrbuch der schönen Gartenkunst, 2. Aufl. 1873, für die ästhetische Seite derselben auf K. E. Schneider: Die schöne Gartenkunst, Stuttgart 1882 (von Technikern angefochten), zur Ergänzung nach Seiten der Forstkultur auf H. von Salisch: Forstästhetik, Berlin 1885. Für die Geschichte der Gartenkunst vgl. J. von Falke: Der Garten, seine Kunst und Geschichte, Stuttgart bei Spemann. Eine bequeme gedrängte Uebersicht über die Geschichte, den gegenwärtigen Stand und die ästhetischen Gesetze der Gartenkunst gewährt Gustav Portig in seiner „Angewandten Aesthetik“ (2 Bde., Hamburg 1887) Bd. I Nr. 1 „Die schöne Gartenkunst“ S. 1—83.

schönheit in ähnlicher Weise idealisirend zu steigern, wie die Gartenkunst die Naturschönheit der Landschaft. Der Haupttheil der Kosmetik ist die Bekleidungskunst, sofern dieselbe über den blossen Schutz gegen Witterung hinausstrebt und die Erscheinung des so geschützten Menschen zugleich im Sinne einer formalen und charakteristischen Schönheit durchzubilden sucht. Ueberwiegend in's Gebiet der formalen Schönheit gehört einerseits die Kunst der Drapirung und des Faltenwurfs, andrerseits die schöne Farbenzusammenstellung in der Kleidung; Sache der Schneiderkunst ist es ausserdem, den Schnitt und Sitz der Kleider so einzurichten, dass die naturschönen Körperformen durchscheinen und ihre Mängel verbessert werden. Ueberwiegend in's Gebiet der charakteristischen Schönheit gehören die typischen Nationaltrachten und diejenigen Eigenthümlichkeiten der individuellen Kleidung, welche entweder unwillkürlich aus dem Charakter und den Lebensgewohnheiten folgen, oder durch den individuellen Geschmack mit Absicht gewählt sind. Ausser der Bekleidung bezieht sich die Kosmetik vorzugsweise auf das Arrangement der Haare (Frisirkunst) und auf die Pflege der Oberhaut, der Haare und Zähne (hygienische, therapeutische und chirurgische Kosmetik) und ist als solche völlig berechtigt; wo sie im Stich lässt, setzt die künstliche Kosmetik ein, und gewährt den fehlenden Haaren, Zähnen, Augen, Gliedmaassen u. s. w. einen Ersatz durch Artefakte. Auch diese künstliche Kosmetik ist noch berechtigt, wo es sich entweder um Erfüllung gesundheitlicher Forderungen handelt (z. B. um Schutz des Kahlkopfes gegen die Luft, oder um Ersatz des fehlenden Gebisses zur Verbesserung der Ernährung), oder aber, wo es darauf ankommt, abschreckende Defekte minder auffällig und abstossend zu machen (z. B. Glasauge). Dagegen ist es ein Missverstand, wenn die Kosmetik durch Auftrag von Puder und Schminke die Naturschönheit der Haut idealisirend steigern zu können wähnt, da der hässlichste Fleischteint immer noch unendlich viel reicher und schöner ist, als das eintönige Weissgrau des Mehls oder das aufgelegte Roth; die Kosmetik verirrt sich hier von der Idealisirung des Naturschönen zu einer Vermengung von Naturschönem mit ästhetischem Schein, die genau so wirkt, als wenn der Gartenkünstler gemalte Coulissen zwischen die Baumpartien des Gartens stellen oder die Birkenstämme mit weisser und die Rosen mit rother Oelfarbe anstreichen wollte.

Nur da gewinnt die künstliche Kosmetik eine ästhetische Berechtigung und ein ausgedehntes Wirkungsfeld, wo es sich nicht mehr um Steigerung der Naturschönheit, sondern um Hervorbringung eines ästhetischen Scheins handelt, d. h. da, wo sie in den Dienst der freien Kunst tritt. Dieser Fall tritt in der Mimik ein, wenn nämlich der Mensch nicht mehr das scheinen soll, was er ist, sondern etwas, das er nicht ist, wenn z. B. ein alternder Grossvater einen jugendlichen Liebhaber, oder ein junger Charakterschauspieler den alten Fritz darstellen soll. Hier wird Puder und Schminke zu einem Bestandtheil der „kosmetischen Maske“ des Mimikers, ebenso wie Bart und Perrücke, Augenbrauen und gemalte Falten, angesetzte Nase oder Gummifüllstücke für die Backen. Die Kosmetik ist hier recht eigentlich auf das

charakteristisch Schöne oder konkret Individuelle gerichtet, und diese Kunstfertigkeit des Theaterfriseurs im Schminken von Masken ist ein wesentliches Hülfsmittel des Mimikers, der nicht sich, wie der Mensch im realen Leben, sondern irgend eine Rolle im ästhetischen Schein der Bühne spielen soll. Den Schauspielern liegt es nahe, die Bühnengewohnheiten in's Leben zurückzuübertragen; sie verfallen leicht in den Fehler, auch im realen Leben nicht sich, sondern irgend eine Rolle zu spielen und dazu, wie auf der Bühne, die künstliche Kosmetik zu Hülfe zu nehmen. Aller Missbrauch der künstlichen Kosmetik im realen Leben geht von Schauspielern aus, und von solchen, die gleich diesen im Leben irgend eine Rolle spielen wollen, anstatt sich selbst *(Demi monde, Bohême,* entartete Aristokratie, Perioden sittlichen Verfalls.) —

Es würden nun folgen müssen b. die bloss zeitlichen Künste der raumlosen Veränderung im Ohrenschein; solche giebt es aber nicht im Bereiche der unfreien Künste. Der tiefere Grund dafür liegt darin, dass der Ohrenschein einerseits bloss Empfindungen, keine Anschauungen, also blossen Schein und keine Objekte darbietet, wie der Augenschein, andrerseits aber auch keine Gedanken oder bestimmte Vorstellungen übermittelt wie die Sprache; in Folge dessen kann der Ohrenschein weder Objekte mit dem Eindruck der Wirklichkeit noch Vorstellungen mit dem Eindruck realistischer Wahrheit liefern, sondern bloss Sinnenschein, der, so lange er nicht zu wahrgenommenen oder gedachten Dingen in kausale Beziehung gesetzt wird, reiner Schein bleibt. Dadurch ist die Einheit des Scheins und der Wirklichkeit abgeschnitten, wie sie das unfreie Kunstwerk charakterisirt; gestaltet sich im Ohrenschein ein Schönes von irgend welchem selbstständigen ästhetischen Werth, so muss es auch ein freies Schönes, und die es producirende Kunst eine freie Kunst sein. Natürlich kann das Schöne des Ohrenscheins zu ausserästhetischen Zwecken gebraucht werden, aber dann ist es doch schon unabhängig von denselben da und der ausserästhetische Gebrauch wird ihm als etwas Zufälliges angehängt, das sein Wesen nicht alterirt. So kann religiöse Musik zu Kultuszwecken, Kriegsmusik zu militärischen Zwecken, Tanzmusik zur geselligen Unterhaltung durch Tanz benutzt werden, aber ihre Existenz ist nicht von einem solchen ausserästhetischen Gebrauch abhängig. Die religiöse Musik braucht nur die Bekanntschaft des Künstlers mit religiösen ästhetischen Scheingefühlen, die Kriegsmusik nur diejenige mit kriegerischen Scheingefühlen, die Tanzmusik nur diejenige mit dem freien Kunsttanz; indem aber die Musik ästhetische Scheingefühle religiöser oder kriegerischer oder orchestischer Art darstellt, begiebt sie sich heineswegs in den Dienst ausserästhetischer Zwecke, wie z. B. die Baukunst es thut, wenn sie Kirchen, Zeughäuser oder Tanzsäle baut. Die Kirche hat gar keine Existenzberechtigung, wenn in ihr kein Gottesdienst gehalten wird; aber die religiöse Musik behält ihre Existenzberechtigung als freies Kunstwerk ganz unabhängig davon, ob der Gottesdienst solche musikalische Bestandtheile in sich aufnehmen will oder nicht. Wenn einmal der christliche Kultus so aufhören sollte, wie der heidnische, so würden die gothischen Dome

ebenso als historische Ueberlebsel abgestorbener Daseinszwecke in der Welt dastehn, wie es jetzt die Ruinen heidnischer Tempel thun; aber die Musik der Messen und Requiems wird als freies Kunstschöne davon so unberührt bleiben, wie der olympische Zeus und die sixtinische Madonna, weil ihr unvergänglicher Inhalt an ästhetischen Scheingefühlen über alle Wandlungen der Wirklichkeit und des Fürwahrhaltens erhaben ist.

c. Die raumzeitlichen Künste der Bewegung.

α. Die Künste des bewegten Augenscheins.

αα. Die unrhythmischen oder bloss durch den realen Zweck rhythmisirten Bewegungskünste. Dieselben zerfallen in Bewegungsspiele, Sport und Gymnastik. Die Bewegungsspiele theilen mit allen Spielen das Merkmal, einen bloss fingirten realen Zweck zu haben, welcher aber, je länger je mehr, den Willen gleich einem realen Zweck erregt. Das reine Spiel wird nur um seiner selbst willen gespielt, d. h. bloss um Gewinner im Spiel zu sein; es gestattet höchstens Ehrenpreise für den Gewinner, wird aber durch Preise in Geld oder Geldeswerth dem Charakter des Spiels entfremdet und in ein Mittel der Gewinnsucht verwandelt. Der reale Zweck des Spiels ist Zeitvertreib und Willenserregung durch den Wettbewerb um fingirte Ziele von rein fiktivem Werth; daneben kommt das Spiel theils als Mittel der geselligen Unterhaltung, theils als Anlass zur Gymnastik in Betracht, doch ist beides mehr versteckter Nebenzweck.

Eine Rhythmisirung der Bewegungen ist in der Regel durch den Zweck des Spiels nicht gefordert und tritt deshalb auch nicht ein. Die Bewegungsspiele, insbesondre die im Freien, sind ein wichtiger Faktor im Kulturleben eines Volkes; es ist unrichtig, dieselben auf die Zeit der Kindheit zu beschränken und die reifere Jugend für zu vornehm zu denselben zu halten. Diejenigen Spiele, welche grösseren Kraftaufwand erfordern, können nicht von Kindern sondern erst von Jünglingen und jüngeren Männern mit vollem Nutzen gepflegt werden; diejenigen Spiele, welche besondere Geschicklichkeit und Geistesgegenwart erfordern, eignen sich vortrefflich für die erwachsene Jugend beiderlei Geschlechts als sommerlicher Ersatz der winterlichen Tanzvergnügungen und Gesellschaftsspiele.

Während das Bewegungsspiel bei dem Mangel eines realen Zweckes nur durch den Wettbewerb um Ziele von fiktivem Werth den Willen reizen kann, hat der Sport reale Ziele, welche den Wettbewerb nicht mehr fordern, wohl aber zulassen. Meistens handelt es sich beim Sport um die Ausnutzung von Verkehrsmitteln, Transportgelegenheiten (rennen, schlittschuhlaufen, reiten, schwimmen, rudern, segeln, radfahren), zum Theil um mittelbare Beförderung der Thierzucht (Rennpferdezucht), um Bekämpfung schädlicher Thiere (Jagd), oder um die Erwerbung von Fertigkeiten, die unter Umständen nützlich werden können (schwimmen). Alle dauernd wiederkehrenden Ortsveränderungsbewegungen der Menschen tragen einen rhythmischen Typus an sich, so das Laufen, Radfahren, Schlittschuhlaufen, Schwimmen, Rudern, desgleichen diejenigen der Thiere, deren sich der Mensch zur

Ortsveränderung bedient (Reiten und Fahren). Aber diese Rhythmik ist durch den realen Zweck ohne Weiteres bestimmt und wird nicht aus ästhetischen Rücksichten auf formale Schönheit der Bewegung willkürlich hinzugethan. Nur in solchen Ausnahmefällen, wo der Sport sich dem Tanze nähert, kommt es vor, dass formalschöne Figuren auf dem Boden beschrieben und zum Theil rhythmisch wiederholt werden (Eistanz, Reitquadrille, Schauschwimmen). In solchen Fällen haben wir aber bereits wirkliche Uebergangsformen zwischen Sport und Tanz oder Sport und Gymnastik vor uns.

Die Gymnastik hat den realen Zweck, die Herrschaft des Willens über die willkürlichen Muskeln des Leibes zu einem Maximum zu steigern, und zwar über alle Muskeln und Muskelgruppen gleichmässig, während die Bewegungsspiele und der Sport nur bestimmte Muskelgruppen ausbilden, welche den bezüglichen Bewegungen dienen. Die Gymnastik zerfällt in die niedere und höhere; erstere heisst Turnen und dient als Vorstufe für die letztere. Das Turnen ist nachgrade als unentbehrlicher Bestandtheil der Kindererziehung und militärischen Ausbildung anerkannt und wird auch von der erwachsenen Jugend in Turnvereinen weiter gepflegt; die höhere Gymnastik wird nur selten von Dilettanten (z. B. den Matadoren der Turnvereine) erreicht und ist im Ganzen die Domäne berufsmässiger gymnastischer „Künstler“ (Athleten, Ringer, Boxer, Voltigeure, Equilibristen, Jongleure und „Specialisten“ aller Art). Die höhere Gymnastik führt einerseits in die Mimik, andrerseits in den Tanz hinüber; ersteres durch die komischen Intermezzos der Bajazzos oder Clowns und durch die Pantomime, letzteres durch den Tanz auf dem Pferderücken, den Seiltanz und den Lufttanz (am Reck oder Trapez). Die reine Gymnastik hat weder in ihrem realen Zweck noch in ihrer formalen Beschaffenheit einen Anlass zur Rhythmisirung ihrer Bewegungen; wo eine solche eintritt, geht sie bereits in Tanz über, wozu sie besonders leicht durch „Arbeiten“ unter Musikbegleitung kommt. — Alle drei Arten der unrhythmischen Bewegungskünste, die Bewegungsspiele, der Sport und die Gymnastik haben das gemein, dass sie der Entfaltung der Bewegungsgrazie ein vorzügliches Feld darbieten; alle diese Bewegungen werden um so graziöser und schöner, je reiner sie den augenblicklichen Bewegungszweck in die Erscheinung treten lassen, je weniger das nothwendige Maass überschritten und je mehr alle unnützen Mitbewegungen vermieden sind, je sicherer und müheloser, je unreflektirter, selbstverständlicher und spielender sie sich zu vollziehen scheinen. Selbst der Athlet imponirt um so mehr, je weniger Anstrengung man ihm ansieht, und je mehr er die Grazie der Haltung und Bewegung bei seinen ungewöhnlichen Leistungen bewahrt. Alle diese Künste gehören aber zu den unfreien, weil ihnen ein ausserästhetischer Zweck als Zweck und Grund ihres Daseins wesentlich ist und die Schönheit sich nur beiher accidentiell einstellt oder allenfalls als Nebenrücksicht in Betracht kommt.

ββ. Die rhythmisirten Bewegungskünste. Ich verstehe darunter diejenigen Bewegungskünste, welche nicht schon durch ihren ausserästhetischen Zweck unwillkürlich in einen rhyth-

mischen Typus eingezwängt werden (wie z. B. die meisten Arten des Sports), sondern welche aus ästhetischen Rücksichten auf formale Schönheit die Rhythmisirung mit Willkür aufsuchen. Diese Künste sind der gymnastische und der gesellige Tanz. Der gymnastische Tanz entspringt theils aus einer formalschönen Steigerung der Gymnastik (Kunstreitertanz, Seiltanz, equilibristischer Lufttanz), theils aus einer gymnastischen Entartung des mimischen freien Kunsttanzes (Parforcetanz im Balletsolo oder Pas de deux); der gesellige Tanz entspringt aus der Dienstbarmachung des unselbstständigen formalschönen Tanzes oder auch des degenerirten mimischen Nationaltanzes zu geselligen Zwecken. Der gymnastische Tanz benutzt die formalschönen Tanzbewegungen, um angeborene Kraft und erworbene Fertigkeiten in vortheilhafter und gefälliger Weise auszustellen; der gesellige Tanz benutzt die formalschönen Tanzbewegungen, um angeborene Naturschönheit und Bewegungsgrazie und erworbene kosmetische Schönheit geltend zu machen und in das beste Licht zu rücken. Je mehr der Ballettanz sich vom mimischen Tanz entfernt und seinen Ehrgeiz in die Steigerung der technischen Fertigkeit setzt, desto mehr entartet er zu unschöner Gymnastik; je mehr der Nationaltanz seinen mimischen Ausdruck einbüsst und in den Dienst geselliger Unterhaltung und sexueller Interessen gestellt wird, desto mehr entartet er zunächst zum ausdruckslosen, bloss noch formalschönen Tanz, und endlich zum saloppen Schleifen und blasirten Schlendern. Das entartete Ballet wird zum Markt der Halbwelt und zum letzten Sinnenkitzel für blasirte Roués und lüsterne Greise erniedrigt, und der Ball sinkt mehr und mehr zum Ausstellungsmarkt der jüngsten weiblichen Jahrgänge für Heirathskandidaten herab. Beide sind auf dem Wege, zu Grunde zu gehn, wenn nicht eine regenerirende Reform sie rettet. Dieser Untergang des geselligen Tanzes wäre besonders für das weibliche Geschlecht ein grosser Verlust, da er demselben Ersatz bieten muss für viele Bewegungsspiele, für den Sport und das gesellige Vereinsturnen, das die männliche Jugend vor der weiblichen voraus hat, und weil er ihm eine unersetzliche Gelegenheit zur Ausstellung der geschlechtlich begehrenswerthen Schönheit und Grazie gewährt; es wäre aber auch für die männliche Jugend ein grosser Verlust, da der gesellige Tanz eines der wenigen Bindemittel ist, das die Jugend beiderlei Geschlechts gesellig vereint, und mit dessen Wegfall das Leben der männlichen Jugend noch mehr als schon jetzt auf sich selbst angewiesen und des sittigenden Einflusses der Wechselwirkung zwischen den Geschlechtern beraubt sein würde. So lange die Jugend beiderlei Geschlechts theils zu unreif, theils zu blöde bleiben wird, um mit blosser Wechselrede die Zeit geselligen Beisammenseins anmuthig auszufüllen, so lange wird auch der gesellige Tanz ein unschätzbarer Ersatz für das noch mangelnde Konversationstalent bleiben.

β. Die Kunst des Augen-Ohrenscheins.

Diess ist die Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung für die Wahrnehmung anderer. Der ausserästhetische reale Zweck dieser Kunst ist, zu gefallen und sich dadurch zu einem beliebten Mitgliede

der menschlichen Gesellschaft zu machen. Das umfassende Mittel für diesen Zweck heisst Lebenskunst; die Lebenskunst ist aber zum einen Theil eine ausserästhetische praktische Kunst, und nur zum andern Theil, insoweit sie mit ästhetischem Schein operirt, fällt sie in das Gebiet der Aesthetik als eine unfreie schöne Kunst. Aber auch soweit die Lebenskunst unfreie schöne Kunst ist, gehört sie nur zum einen Theil hierher, nämlich insofern sie mit Wahrnehmungsschein operirt; insofern sie hingegen mit reproduktivem Phantasieschein wirkt, den sie in den Bewusstseinen andrer durch den Inhalt ihrer Rede erweckt, insofern haben wir sie erst später zu betrachten. Hier bei den Künsten der Wahrnehmung haben wir es nur insoweit mit der schönen Lebenskunst zu thun, als sie Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung durch Wahrnehmungsschein ist.

Die ästhetische Selbstdarstellung ist bemüht, sowohl die der eigenen Gestalt und Stimme angeborene Schönheit, als auch die überkommene kulturgeschichtliche Schönheit des Zubehörs der Person oder der individuellen Umgebung möglichst zu idealisiren. Auch die Kleidung ist ein Stück, wenn auch nicht des natürlichen, so doch des kulturgeschichtlichen Menschen, und in demselben Sinne kann auch die das persönliche Eigenthum bildende Umgebung, der Hausrath und das Haus, mit zum ästhetischen Selbst gerechnet werden, weil sie zur ästhetischen Charakteristik der konkreten Individualität beiträgt. Ob jemand prunkliebend oder ein Freund der Einfachheit ist, ob er pietätvoll an dem ererbten Haus und Hausrath der Väter hängt oder nicht rasch genug nach errungener Selbstständigkeit sich des Altväterischen entledigen kann, ob er ein sklavischer Narr der Mode oder ein selbstständiger Vertreter des eignen Geschmacks und seiner persönlichen Neigungen und Liebhabereien ist, ob er den vergänglichen repräsentativen Schein oder die Solidität des dauernden Besitzes vorzieht, ob er mehr Werth auf Behaglichkeit, Bequemlichkeit und Zweckmässigkeit der Einrichtung oder auf formale Schönheit und dekorativen Schmuck legt, das alles trägt zur Charakteristik der persönlichen Erscheinung nicht unwesentlich bei. Zugleich ist auch die Umgebung des Menschen der dem ästhetischen Urtheil nächstliegende Maassstab für die Zugehörigkeit des Besitzes zu dieser oder jener Gesellschaftsschicht und seines Volkes, und der geübte Blick erkennt unschwer, ob derselbe aus Eitelkeit über seinen Stand hinaus will oder aus Sparsamkeit hinter demselben zurückbleibt.

Von den Künsten des ruhenden Augenscheins fällt nur eine unter die ästhetische Selbstdarstellung im Sinne der unmittelbaren persönlichen Erscheinung, nämlich diejenige, welche sich mit der Idealisirung der menschlichen Körpergestalt und Leibesbeschaffenheit befasst, d. h. die Kosmetik im weitesten Sinne. Von den unselbstständigen formalschönen Künsten des raumlosen Ohrenscheins werden die Künste der wohlklingenden Sprachgestaltung und des wohllautenden Sprachvertrags ebenso wie der *bel canto* in den Dienst der ästhetischen Selbstdarstellung gezogen, erstere beiden, um die einschmeichelnde Süssigkeit des Redeklanges zu erzielen, welche so sehr zum Gewinnen der Herzen beiträgt, letzterer, um der Naturschönheit des Stimmklanges die günstigste Ent-

haltungsgelegenheit zu gewähren, welcher namentlich in sexueller Hinsicht eine so grosse Anziehungskraft besitzt. Von den Künsten des bewegten Augenscheins werden alle gepflegt, welche die Naturschönheit des Leibes und die Bewegungsgrazie in günstige Beleuchtung zu rücken geeignet sind, mit Ausschluss der höheren Gymnastik, welche vorzugsweise in weniger angesehenen Berufskreisen geübt wird.

Ausserdem aber ist es Sache der ästhetischen Selbstdarstellung, auch ganz abgesehen von allen besonderen Künsten des bewegten Augenscheins, in jeder Lebenslage und bei Erfüllung jeder praktischen Aufgabe ein Maximum natürlicher und ungezierter Schönheit und Grazie zu produciren. Dieselbe ist sogar im Stande, einen gewissen Mangel an Naturschönheit zu ersetzen und vergessen zu machen; um wieviel mehr steigert dieselbe den ästhetischen Gesammteindruck der menschlichen Erscheinung, wenn eine hervorragende Naturschönheit ihm zu Grunde liegt. Die ästhetische Selbstdarstellung wird dann die grösste Wirkung erzielen, wenn sie entweder ganz unwillkürlicher und unabsichtlicher Ausfluss der Naturanlage ist, oder aber als die äussere Seite einer zielbewussten Lebenskunst doch im Einzelnen schon durch Gewohnheit zur zweiten Natur, und damit wieder unbewusst geworden ist. Die Durchgangsstufe der reflektirten Absicht birgt die Gefahr in sich, durch ästhetische Reflexion das Ziel der ästhetischen Selbstdarstellung zu verfehlen und in's Gezierte, Manierirte, Affektirte und Geckenhafte abzuirren, und diese Gefahr ist um so grösser, je weniger sich die bewusste Absicht mit der allgemeinen Suggestion des Endziels begnügt, und je mehr sie in die unmittelbare Formgestaltung der Einzelheiten herabsteigt.

Endlich zieht die ästhetische Selbstdarstellung auch noch die Ausdrucksmittel der Musik und Mimik in ihren Dienst, nämlich einerseits die ausdrucksvolle musikalische Reproduktion und Improvisation, andrerseits die ausdrucksvolle Geberde, Miene und den vielsagenden Tonfall der Rede. Durch die Sprache der Musik, sowie durch diejenige der Geberden und des Tonfalls beim Sprechen dringt die ästhetische Selbstdarstellung zur Offenbarung seelischen Gehalts vor, ohne die Sphäre des Wahrnehmungsscheins zu verlassen. Der Vortrag eines Liedes, welcher die Tiefe des Gefühlsvermögens des Sängers offenbart, eine Handbewegung, ein Blick, der Ausdruck, der in den Klang eines einzigen Wortes gelegt wird, kann oft für das Verhältniss zweier Menschen und damit für ihr Schicksal entscheidend werden. Wer diese Elemente der Selbstdarstellung beherrscht und im ästhetischen Sinne zu verwerthen weiss, der hat vor allen Menschen, denen diese Gabe versagt ist, einen nicht gross genug zu schätzenden Vorsprung im Leben, und es ist deshalb kein Wunder, dass aus praktischen Rücksichten nach der Steigerung dieser Anlage durch Ausbildung gestrebt wird. Eine Hauptregel bei dem Streben nach ästhetischer Selbstdarstellung ist die, dass man sich vor Vielgeschäftigkeit hüten, sich für gewöhnlich ruhig und schweigend verhalten und den geeigneten Moment zur Aktion ruhig abwarten, bei seinem Eintritt aber auch ohne Zaudern mit Geistesgegenwart erfassen soll. Diese Regel ist deshalb so werthvoll, weil sie in ihrem Hauptheil negativ ist, und negative Regeln immer leichter zu befolgen sind als positive.

B. Die unfreien Künste der reproduktiven Phantasie, oder die unfreien Künste der Rede.

a. Die Künste der Rede mit theoretischem Zweck. Diess sind die Didaktik und die Disputirkunst. Die Didaktik wird erstens zur Pädagogik gerechnet, sofern es sich um mündliche Belehrung und Förderung des Schülers durch den Lehrer handelt, zweitens zur Methodologie der Wissenschaft, sofern es sich um die geeignetste Art der Darlegung, Mittheilung und Beweisführung für das vielleicht auf ganz andern Wegen Erforschte und Erdachte handelt, und endlich drittens zur Poesie, sofern die Darstellung durch poetischen Bilderreichthum oder versificirte Diktion der Poesie näher zu rücken scheint. Alle Didaktik, welche ihr ausserästhetisches Ziel auch mit ausserästhetischen Mitteln verfolgt, gehört nicht in's Bereich der Aesthetik, sondern nur eine solche, die durch die Sprache zunächst auf die reproduktive Phantasie und erst durch diese auf den Verstand zu wirken bemüht ist. Einer solchen Didaktik begegnen wir nun erstens da, wo die Völker noch in ihrer Kindheitsperiode stehen, noch vorwiegend mit der Phantasie in Bildern denken, das Objektivirte entweder für leichtere Memorirung in Verse bringen, oder gar nur die versificirte Diktion der Aufzeichnung durch Schrift für würdig erachten. Zweitens begegnen wir ihr in der Pädagogik, wenn der Lehrer sich dem noch überwiegend bildlichen Auffassungsvermögen des Schülers ackommodirt und sich an dessen Phantasieanschauung wendet, um dadurch lebendiger zu belehren als durch abstrakte Verstandesreflexion. Drittens entsteht die Neigung zu solcher Didaktik, wenn die Wissenschaft, sei sie nun Naturwissenschaft, oder Geschichtswissenschaft oder Philosophie, zu einem gewissen systematischen Abschluss gelangt ist und sich nach harmonischer Abrundung, ästhetischer Einheit und künstlerischer Geschlossenheit sehnt, also gleichsam zu dem Zustand der Wissenschaft in der Völkerkindheit zurückstrebt. So wenig die Wissenschaft zuletzt in Kunst aufzugehen hat, so gewiss ist es richtig, dass sie in ihrer didaktischen Form sich mehr und mehr einer künstlerischen Haltung zu befleisigen hat, und sie vermag diess um so eher, je mehr sie die Periode des abstrakt reflektirenden Tastens, Probirens, Forschens und Ringens überwunden hat und zu festen Resultaten, wenn auch nur von vorläufiger Geltung, gelangt ist. In diesem Sinne haben die Bestrebungen eines Schelling, Humboldt, Ranke ihre Berechtigung; es versteht sich dabei von selbst, dass neben und nach solchen vorläufigen Abschlussversuchen die Wissenschaft ihre ausserästhetischen Wege weiter zu gehen hat.

Die Disputirkunst steht der Aesthetik im Ganzen ferner als die Didaktik, weil sie mehr als diese auf abstrakt reflektirende Parteien sich vertheilt; sie rückt aber der Aesthetik dadurch wieder näher, dass sie zur Widerlegung der Aufstellungen des Gegners sich vielfach des Komischen bedient, nämlich des Witzes der Ironie, Satire u. s. w. Auch sonst ist es nicht ausgeschlossen, dass jeder der Disputirenden sich zur Erhärtung seiner Behauptungen mit Hülfe von Bildern, Beispielen und Gleichnissen an die Phantasie wendet, um erst vermittelst

der Zustimmung dieser den Verstand zu überzeugen. Beides wird in um so ausgedehnterem Maasse in Anwendung kommen, je weniger es bei der Disputation auf eine eigentliche Förderung der Wissenschaft abgesehen ist, und je mehr es den Disputirenden bloss darum zu thun ist, den Beifall der Menge zu erhaschen, ihren Geist leuchten zu lassen und einen Scheinsieg über den Gegner zu feiern. Dieser Art waren die akademischen Disputationen oder geistigen Schauturniere des Mittelalters und der Reformationszeit; an ihre Stelle ist heute die journalistische Kritik und Polemik, insbesondre die feuilletonistische der für die grosse Masse bestimmten Tageszeitungen getreten, welche die zuerst von Heine, Börne und Saphir angeschlagenen Tonarten moduliren und zu überbieten suchen. Zur Disputationskunst gehört auch das kritisch-polemische Epigramm, das ebenso irrthümlich wie die versificirte Didaktik zur Poesie gerechnet wird. Insofern die polemische Kritik auf Blosslegung ethischer, religiöser, politischer oder socialer Schäden gerichtet ist, greift die Disputationskunst ebenso über das bloss theoretische Gebiet auf das praktische hinüber, wie die Didaktik es als Bestandtheil der Pädagogik oder als Belehrung über praktische Fertigkeiten und Gewandtheiten (wie Ackerbau oder *ars amandi*) thut. Beide wirken aber in praktischer Richtung doch nur mittelbar durch theoretische Belehrung, Aufklärung und Ueberzeugung und unterscheiden sich dadurch von denjenigen Bestrebungen, welche direkt auf das Gefühl oder den Willen gerichtet sind.

b. Die Künste der Rede zum Zweck der realen Gemüthsanregung. Es sind diess die Predigtkunst, die Festredekunst und die Lobredekunst (Enkomiastik). Die Predigtkunst kann nebenbei auch didaktische Zwecke als Hülfsmittel verfolgen und die Umwendung des Willens zur Heiligung und Besserung zum letzten mittelbaren Ziele haben; in der Hauptsache aber ist sie Erbauungskunst oder die Kunst, reale religiöse Gefühle zu erwecken. Die Festredekunst bezieht sich nur auf Feste von weltlicher Bedeutung, da die rednerische Feier der religiösen Feste noch mit unter die Predigtkunst fällt; es bleiben aber noch genug Feste übrig, z. B. die politischen, kommunalen, socialen, Vereins- und Familienfeste, welche eine Weihe gebende Feier durch gemüthsanregende Rede gleichsam herausfordern. Auch die Tischreden und Toaste sind nur der abgeblasste Rest der weihevollen Festrede, wie schon daraus zu erkennen, dass sie als unmotivirt gelten, wenn nicht irgend eine besondre festliche Veranlassung ihnen zu Grunde liegt. Unter den socialen Festreden sind auch diejenigen bei Gelegenheit der Vollendung grösserer gemeinsamer Arbeiten, z. B. bei Richtfesten der Bauleute, bei Schiffstaufen oder bei Vollendung von Eisenbahnen, Kanälen, Tunnels, Durchstichen u. dgl. zu verstehen. Die Lobrede schliesst sich eng an die Festrede an, theils als Leichenrede, theils als Feier der Wiederkehr eines Geburtstages, Todestages oder eines Tages hervorstechender Wirksamkeit; insofern aber die ganze Feier sich wesentlich auf die Lobrede beschränkt und wohl gar bloss zum Zweck des Redeaktus anberaumt ist (z. B. durch die Statuten einer Akademie), erhält die Lobrede einen selbstständigen Charakter,

der sie von der Festrede unterscheidet. Ausserdem charakterisirt sie sich dadurch, dass sie immer darauf ausgeht, die Verdienste einer bestimmten Persönlichkeit den Hörern zu Gemüthe zu führen und die Gefühle der Bewunderung, Pietät, Dankbarkeit und Nacheiferung in ihnen zu wecken, während die Festreden entweder mehr sachlich als persönlich sind, oder wenn sie persönlich sind, mehr die lebendigen Beziehungen der Festtheilnehmer zu der noch lebenden Person betreffen.

Alle diese Fälle haben das gemein, dass es sich weder darum handelt, zu überzeugen und zu belehren, noch darum, zu bessern und zu bekehren, sondern allein oder doch in der Hauptsache nur darum, das Gemüth zu erregen, zu rühren, zu erheben, zu ergreifen, zu erschüttern, zu erbauen. Zu diesem Zweck ist aber eine abstrakt reflektirende Darlegung oder eine diktatorische Aufforderung weit weniger geeignet als eine bilderreiche, die Phantasie zur Reproduktion anregende Rede; eine solche erreicht ihren Zweck weit sicherer als der direkte nüchterne Appell an das Gefühl, welcher nur bei dem schon Vorbereiteten und Entgegenkommenden Eingang findet, oder als die phrasenhafte pathetische Aufbauschung dieses Appells, die nur zu oft durch ihre Hohlheit und gewaltsame Uebertreibung das Gegentheil des Beabsichtigten bewirkt. Je geschickter sich die Predigt, Fest- oder Lobrede an die Phantasie und erst durch deren Vermittelung an das Gefühl wendet, desto mehr wird sie der Poesie ähnlich, desto „poetischer“ wird sie von den Hörern gefunden. Trotzdem bleibt diese Aehnlichkeit zunächst eine äusserliche, bloss in den Darstellungsmitteln (dem Phantasieschein) liegende, und es bleibt der innerliche fundamentale Unterschied bestehen, dass die erbaulichen Redekünste auf die Erregung realer Gefühle, die Dichtkunst aber auf die Erregung ästhetischer Scheingefühle ausgeht, die ersteren also einen ausserästhetischen, und nur die letztere einen ästhetischen Zweck verfolgt.

Nur in dem Falle wird die Lobrede zur poetischen Leistung, wenn der Redner von vornherein darauf verzichtet, seine Aufgabe ernst zu nehmen, weil er daran verzweifelt, ein reales Interesse für seinen Helden in den Zuhörern erwecken zu können, wenn er mit andern Worten sich damit begnügt, anstatt einer ergreifenden Lobrede ein poetisches Lebensbild oder eine poetische Verherrlichung des Helden zu geben, die von vornherein nur auf die Erregung ästhetischer Scheingefühle abzielt. In solchem Falle ist entweder der Redner hinter dem realen Ernst seiner Aufgabe zurückgeblieben, oder die Aufgabe war falsch gestellt und verlangte Unmögliches von ihm. Letzterer Fall tritt besonders dann ein, wenn eine statutenmässig vorgeschriebene Lobrede auf einen längst Verstorbenen und den Interessen des lebenden Geschlechts längst Entrückten ohne rechte Veranlassung jährlich wiederkehrt; es bleibt dann kaum etwas andres übrig, als statt der Lobrede entweder einen rein wissenschaftlichen Vortrag oder eine poetische Leistung darzubieten. Es ist begreiflich, dass die ernste Lobrede und das poetische Lebensbild oder die poetische Verherrlichung sich auch in den verschiedensten Verhältnissen vermengen können. Solche Mischungen von freier und unfreier Kunst widerstreben aber jedem feineren Geschmack, weil sie aus realen Gefühlen in Schein-

gefühle und aus diesen in jene hinüberwerfen und nirgends zur Ruhe kommen lassen. Deshalb wird auch ein Redner von gutem Geschmack ein solches Durcheinanderrühren heterogener Gebiete vermeiden und sich höchstens poetische Episoden in der ernsten Lobrede gestatten.

c. Die Künste der Rede zum Zweck der Willenslenkung. Man kann dieselben als praktische Beredsamkeit oder Ueberredungskunst zusammenfassen. Von der religiösen Beredsamkeit fällt hierunter die Buss- und Kriegspredigt, von der weltlichen die politische, socialagitatorische und gerichtliche Rhetorik. Bei der Busspredigt tritt der Bekehrungszweck in den Vordergrund und die Gefühlsaufrüttelung wird nur Mittel zur Herbeiführung der Gesinnungsumwandlung oder Sinnesänderung; ebenso wird bei der Predigt des heiligen Krieges gegen die Ungläubigen der Fanatismus des Gefühls nur geschürt, um unmittelbar zum Willensentschluss der Kriegsbetheiligung zu führen. Der politischen und forensischen Rhetorik verdanken wir die klassischen Muster der Beredsamkeit aus dem Alterthum, an welchen alle späteren Redner sich geschult haben, und deren Vorbild die romanischen Völker noch heute treu geblieben sind. Dagegen haben die germanischen Völker sich in der parlamentarischen und advokatorischen Thätigkeit mehr und mehr von dem Bestreben losgesagt, durch Phantasieanregung zu überreden, und haben es der nüchternernen Volksanlage, der fortschreitenden Verstandsbildung und der zunehmenden Komplikation der Verhältnisse entsprechend als eine sachgemässere Behandlung der Staats- und Rechtsfragen anerkannt, durch gründliche Information über den Gegenstand und allseitige Erwägung der mitsprechenden Rücksichten den Verstand zu überzeugen. Dadurch hat unsre parlamentarische und juristische Beredsamkeit gleich der Diskussion im Kreise einer Behörde einen kalten und nüchternen, didaktischen und disputatorischen Charakter bekommen, der sie den heissblütigeren Völkern und den ungebildeteren Klassen des eigenen Volkes kaum noch als Beredsamkeit erscheinen lässt. Die Rhetorik im antiken Sinne hat sich dagegen bei uns in die politischen und socialen Agitationsreden geflüchtet, in denen eine rationelle, allseitige und sachgemässe Erwägung principiell verschmäht und an die Instinkte und Leidenschaften der Volksseele appellirt wird; die Hetzpresse der extremen Parteien, insbesondere die auf Abonnenten der niederen Stände berechnete, hat diese Agitationsrhetorik zur widerlichsten Karikatur entstellt und liefert auch ungebildneten Redetalenten die nöthigen Schlagworte und Phrasen zum Gebrauch in Volksversammlungen. Je komplicirter das Gewebe der Ursachen und Wirkungen im modernen Staats- und Wirthschaftsleben und je verwickelter das System der Rechtsverhältnisse wird, desto unfähiger wird die schöne Redekunst zu deren Beherrschung und desto mehr muss sie die Bewältigung dieser Aufgabe an die rein wissenschaftliche Erörterung abtreten. Dadurch wird aber die politische und juristische Diskussion immer mehr zum Monopol der wissenschaftlich Gebildeten, während die demokratisirende Tendenz unsrer Zeit dahin drängt, auch den ungebildetsten Schichten immer mehr Antheil an der Staatsverwaltung und Rechtsprechung einzuräumen. Die auf den Willen gerichtete Rhetorik

wird immer unfähiger zur Bewältigung der politischen und juristischen Probleme und drängt sich doch durch Hervortreten der zu wissenschaftlicher Erörterung unvorgebildeten Massen von unten immer mehr nach oben. An diesem Widerspruch krankt das ganze öffentliche Leben unserer Zeit und es ist noch nicht abzusehen, ob und wie dieser Widerspruch sich lösen wird.

d. Die Kunst der Rede als Bestandtheil der schönen Lebenskunst. Dieselbe umspannt alle drei vorher erörterten Zweige der Redekunst, nämlich erstens die Kunst zu belehren, zu überzeugen und zu widerlegen, zweitens die Kunst, das Gemüth anzusprechen und bestimmte reale Gefühle zu erregen, und drittens die Kunst zu überreden und den Willen Andrer nach dem eignen Willen zu lenken; sie stellt aber alle drei in den Dienst der realen Ziele und Aufgaben des Lebens, beraubt sie also einerseits ihrer relativen Selbstständigkeit, giebt ihnen dafür aber auch andrerseits weit reichere Gelegenheit zur Bethätigung als die vorher angeführten selbstständigen Künste sie finden. Die Predigt, die Festrede oder politische Rede bedarf einer besonderen Vorbereitung; die Zuhörerschaft muss versammelt sein und der Redner muss sich für seine längere zusammenhängende oratorische Leistung irgendwie den Stoff zurechtgelegt und geordnet haben. Das praktische Leben und der mannichfaltige Verkehr mit Menschen bietet statt solcher seltenen grösseren Anlässe von mehr beruflichem Charakter zahllose kleine Gelegenheiten hier zu einem belehrenden Spruch, dort zu einer ironischen Erschütterung schädlichen Irrthums, hier zu einem tröstenden Zuspruch, dort zu einem erhebenden und stärkendem Wort, hier zu einer strafenden Ermahnung, dort zu einer anspornenden Ermunterung. Wem die Gabe der Rede verliehen ist und zugleich die Geistesgegenwart, die sich darbietende Gelegenheit zu benutzen, der kann mit wenig Mühe unendlich viel Segen stiften, und wenn er auch von denen, die er von Irrwegen abzulenken versucht, meist Undank erntet, so wird ihm doch im Grossen und Ganzen die Anerkennung für seine Bemühungen nicht fehlen, also auch seine eigne Stellung in der menschlichen Gesellschaft durch deren Rückwirkung gehoben und gefestigt werden.

Die Macht der Rede kann auch in egoistischer Absicht zur Verbesserung der eigenen Stellung ausgebeutet werden; wer in derselben das wirksamste Mittel besitzt, Herzen zu gewinnen und Herzen zu lenken, wird schwer der Versuchung widerstehen, aus seiner Ueberlegenheit Nutzen zu ziehen. So lange die Förderung des eigenen Interesses nicht mit ethischen Forderungen in Widerstreit geräth, ist auch dagegen nichts einzuwenden; mit dem Eintritt einer solchen Kollision aber tritt die Lebenskunst in den Dienst des Bösen. Alsdann verwandelt sich die Ueberzeugungskunst in Sophistik und die Ueberredungskunst in Verführungskunst. Das ästhetische Gewand schützt die Lebenskunst durchaus nicht vor solcher Verstrickung in den Dienst des Bösen; vielmehr ist dasselbe der Verwechselung von ästhetischen Scheingefühlen mit realen Gefühlen und durch diese der Heuchelei und dem verführerischen Betrug unter der Maske des gefühlvollen schönen Scheines günstig. Nur eins kann vor dem ethischen

Missbrauch der schönen Lebenskunst schützen: die Einsicht, dass aller Egoismus die Gefahr der Unsittlichkeit in sich birgt, dass nur im Dienste des Guten die Selbstförderung vor dieser Gefahr geschützt ist, aber niemals da, wo sie sich um das Gute nicht kümmert oder sich als letztes Princip an dessen Stelle setzt und das Gute aus sich erst ableiten will.

Die Gefahr der schönen Lebenskunst ist dann besonders gross, wenn sie zur künstlerischen Lebensgestaltung wird, d. h. wenn sie darauf ausgeht, das eigne Leben zum poetischen Kunstwerk zu gestalten; denn dann ist die Verwechselung von ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen, von Dichtung und Wahrheit besonders nahe liegend. Und doch liegt etwas ganz Berechtigtes in dem Bestreben, das eigne Leben möglichst zu einem Kunstwerk zu machen und die Lebensführung und die Beziehung zu den übrigen Menschen ebenso wie die eigne persönliche Erscheinung künstlerisch zu gestalten und möglichst zu idealisiren. Das Streben nach Schönheit hat das Recht, alles zu umfassen; wie sollte ihm ein Objekt entzogen sein, das der idealisirenden Einwirkung soviel Spielraum gewährt, wie die eigne Lebensführung! Wie die Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung das Naturschöne und kulturgeschichtlich Schöne idealisirt, das an der eigenen Person und deren kulturgeschichtlichem Zubehör haftet, so idealisirt die künstlerische Lebensgestaltung das kulturgeschichtlich Schöne und geschichtlich Schöne, soweit es der eigenen Lebensführung anhaftet. Um den Gefahren der Verwechselung von ästhetischen Scheingefühlen mit realen Gefühlen vorzubeugen, braucht man sich nur stetig vor Augen zu halten, dass das reale Leben in erster Reihe ethischen Zielen im weitesten Sinne des Wortes zu dienen hat, und dass nur der Spielraum, den diese realen Zwecke übrig lassen, zur Entfaltung unfreier Schönheit benutzt werden darf. Wessen Lebensführung so auf festem sittlichem Grunde ruht, der darf nicht bloss die möglichste Schönheit in der Führung seines Lebens entfalten, sondern er erfüllt damit sogar eine ethische Forderung, nämlich die Verwirklichung der ästhetischen Geschmacksmoral, welche erst die zarteste und duftigste Blüthe der Sittlichkeit entfaltet.

In diesem Sinne verstanden ist die schöne Lebenskunst die Einheit der unfreien Künste der Wahrnehmung und der Phantasie, der Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung und der Kunst der Rede, und damit die höchste und allseitigste Gestalt der unfreien Kunst überhaupt. Sie zieht aber auch die freien Künste in ihren Dienst nicht minder als die unfreien, sowohl nach der receptiven als nach der produktiven Seite des Kunstgenusses, d. h. sie führt sowohl zur Kunstpflege und zum Mäcenatenthum als auch zur dilettantischen Kunstübung. Sie drängt dazu, die Wohnräume mit freien Kunstwerken zu schmücken, die Geselligkeit durch gemeinsame Kunstübung zu verschönen und die Verwendung der eigenen Musse durch Dilettantismus zu veredeln. Diess alles aber ist nur eine Seite der schönen Lebenskunst, welche sie keineswegs erschöpft, und man hat sich entschieden vor dem Irrthum zu hüten, als ob die schöne Lebenskunst wesentlich in Verschönerung des Lebens durch die freien Künste

bestände, also eigentlich die praktische Einheit der freien Künste wäre. Vielmehr ist nochmals darauf hinzuweisen, dass die schöne Lebenskunst in erster Reihe in der Idealisirung der Naturschönheit und kulturgeschichtlichen Schönheit der eigenen realen persönlichen Erscheinung und in der Idealisirung der kulturgeschichtlichen und geschichtlichen Schönheit der eigenen realen Lebensführung als der Summe aller realen Beziehungen zu andern Menschen in Amt und Beruf, Staat und Kirche, Gesellschaft und Familie, Arbeit und Erholung ist; die Pflege der freien Künste kann innerhalb der Erholung der Musse wiederum nur einen Theil der Zeit in Anspruch nehmen und in diesem Bruchtheil die freie Kunstschönheit nur wie einen Zierrath an der unfreien Schönheit der Lebenskunst verwenden, ähnlich wie man die freie Schönheit der Skulptur zum Zierrath an der unfreien Schönheit eines Kunstgeräths verwendet.

X. Die einfachen freien Künste.

Vorbemerkung über die Gliederung der freien Künste.

Die Eintheilung der freien Künste hat sich ebenso wie die der unselbstständigen formalschönen Künste und der unfreien Künste nach den Arten des ästhetischen Scheins zu richten. Eine Eintheilung nach dialektischen Schablonen ist principiell auszuschliessen; wenn sich stellenweise Dreitheilungen ergeben, so sind dieselben als eine natürliche Konsequenz aus dem Wesen der Sache hinzunehmen, haben aber in formeller Hinsicht keinen Vorzug vor einer Zweitheilung, wenn diese der Natur der Sache besser entspricht. Abstrakt-allgemeine Begriffe wie ideal und real, subjektiv und objektiv sind nicht geeignet, um sie als Eintheilungsmaassstäbe voranzustellen, weil sie an schillernder Vieldeutigkeit kranken und dadurch leicht zu Irrungen Anlass geben; sie werden erst dadurch formell brauchbar, dass man die Bedeutung, in welcher sie gebraucht werden sollen, genau präcisirt. Wenn diess geschieht, werden sich aber auch in der Regel andre konkretere Bezeichnungen ergeben, welche mit Vortheil an die Stelle jener abstrakteren zu setzen sind, z. B. Wahrnehmungsschein und Phantasieschein an Stelle von realem und idealem Schein, oder räumliche Anschauung und unräumliche Empfindung an Stelle von Objektivität und Subjektivität; diese konkreteren Bestimmungen ergeben sich aber offenbar aus der Natur der Sache und nicht aus den abstrakteren Bestimmungen, zu deren Ersatz sie zu empfehlen sind, so dass es ein ganz verkehrtes Bemühen ist, sie aus diesen als den eigentlichen Eintheilungsprincipien durch sophistische Begriffsdialektik ableiten zu wollen.

Unbrauchbar muss jede Eintheilungsschablone genannt werden, welche entweder zu weit oder zu eng ist. Zu weit sind alle diejenigen Gliederungen der freien Künste, welche unfreie Künste mit hereinziehen und als koordinirte Glieder zu freien Künsten behandeln, z. B. die Tektonik, Architektur, Gartenkunst, Wasserkunst, die formalschöne oder die unfreie Tanzkunst u. s. w. Zu eng sind alle diejenigen, welche für eine freie Kunst keinen Platz offen haben, z. B. die Mimik

ignoriren oder als unfreie Kunst (als anhängende Kunst der dramatischen Poesie) bei Seite schieben. Unbrauchbar sind ferner alle diejenigen Gliederungen, welche Unterarten der einen Kunst mit anderen Kunstarten koordiniren, z. B. Unterarten der bildenden Kunst mit Musik, Mimik und Poesie; denn es ist unlogisch, eine niedere Eintheilungsstufe mit einer höheren zu koordiniren, und dieses unlogische Verfahren drängt, um sich zu verschleiern, nothwendig dazu, die Unterarten in den Rang gleichberechtigter Specien zu erheben, wodurch die Species, der sie angehören, zum Genus erhöht und über die ihr thatsächlich koordinirten Specien an Würde um eine Stufe hinausgehoben wird. Unbrauchbar ist endlich jede Eintheilung, welche eine Kunst von höherer Würde und mannichfaltigerer innerer Gliederung mit Künsten von geringerer Bedeutung auf gleiche Stufe stellt (z. B. die Poesie mit den Künsten der Wahrnehmung), weil dadurch die Würde der höherstehenden Kunst herabgedrückt und die relative ästhetische Werthschätzung aller verschoben wird.

Vor einem Theil der hier gekennzeichneten Eintheilungsfehler sind wir schon dadurch gesichert, dass wir die Erörterung der formalschönen und unfreien Künste von derjenigen der freien abgetrennt und bereits erledigt haben, und dass wir insbesondre die Baukunst, welche bei so vielen Aesthetikern das System der freien Künste in Verwirrung bringt, bei den unfreien Künsten untergebracht haben. Vor einem andern Theil jener Fehler werden wir dadurch geschützt, dass wir die Eintheilung der Künste auf diejenige des ästhetischen Scheins stützen, womit sie aus der Natur der Sache selbst geschöpft ist. Die Eintheilung des ästhetischen Scheins aber stellt die Zweitheilung in Wahrnehmungskünste und Phantasiekünste in den Vordergrund, welche erst durch eine sekundäre Dreitheilung gekreuzt wird; demgemäss werden wir auch die freien Künste zunächst zweitheilig in Künste des Wahrnehmungsscheins und Künste des reproduktiven Phantasiescheins zu sondern haben, und dann erst jede dieser Gruppen dreitheilig gliedern. Damit erhalten wir zunächst die Voranstellung des Gegensatzes von Wahrnehmungskünsten und Poesie, durch welchen die Poesie in die ihr gebührende ideale Würde als Kunst höherer Potenz eingesetzt wird; wir erhalten aber auch weiter den Parallelismus der Wahrnehmungskünste mit den Dichtungsarten, die als bildende Kunst und Epik, Musik und Lyrik, Mimik und Dramatik einander gegenübertreten.

Die Liebhaber abstrakter Bezeichnungen werden in der vorangestellten Zweitheilung von Wahrnehmungskünsten und Phantasiekünsten die Wahrheit der Schellingschen Eintheilung in eine reale und eine ideale Reihe wiederfinden, und die Freunde des dialektischen Dreischritts werden in der sekundären Dreitheilung beider Gruppen die Trias von objektiv, subjektiv und subjektiv-objektiv mit Genugthuung anerkennen. Die sekundäre Dreitheilung repräsentirt aber ausserdem bei den Wahrnehmungskünsten den Unterschied von Ruhe, Veränderung und Bewegung, oder Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Raumzeitlichkeit, oder Augenschein, Ohrenschein und kombinirtem Augen-Ohrenschein; bei den Künsten des reproduktiven Phantasiescheins repräsentirt sie

wenigstens das Uebergewicht oder Gleichgewicht der betreffenden Elemente. In beiden Gruppen oder Reihen repräsentirt endlich die sekundäre Dreitheilung das Uebergewicht der Anschauung, das Uebergewicht der Empfindung und das Gleichgewicht zwischen beiden. Dass das zur Recitation bestimmte Epos in seiner plastisch-koloristischen Anschaulichkeit der bildenden Kunst ebenso analog ist, wie das zum Singen bestimmte Lied der Tonkunst und das zum Spielen bestimmte Drama der Mimik, ist auf den ersten Blick einleuchtend, und diese Analogien und Parallelen sind so oft im Einzelnen anerkannt und betont worden, dass es gradezu unbegreiflich ist, wie es mir überlassen bleiben konnte, sie endlich auch einmal zusammenzustellen. Die Richtigkeit oder auch nur relative Ueberlegenheit einer Eintheilung lässt sich selten mit absolut zwingenden Gründen beweisen; sie muss dadurch über konkurrirende Eintheilungen im Laufe der Zeit siegen, dass ihre Vorzüge dem Unbefangenen als selbstverständlich einleuchten.

Eine weitere Klarstellung der Gliederung der Künste ist dadurch zu erzielen, dass die *einfachen* und die *zusammengesetzten* Künste *völlig gesondert* werden, während es bisher üblich war, die zusammengesetzten Künste *gelegentlich* der einen oder der andern in ihr vertretenen einfachen Kunst gleichsam als *Anhang* zu dieser zu behandeln. In der realen geschichtlichen Entwickelung pflegen die zusammengesetzten Künste den einfachen voranzugehn und sich erst allmählich zu spalten, oder mindestens gleichzeitig mit den einfachen aufzutreten und sich in fortlaufender Wechselwirkung mit denselben zu entwickeln. Die Aesthetik hat es aber zunächst nicht mit der realen Genesis der Künste in ihrer Geschichte sondern vor allem mit deren ästhetischer Bedeutung, mit der wissenschaftlichen Klarstellung ihres gegenseitigen Verhältnisses und ihres Verhältnisses zum Begriff des Schönen zu thun, und es ist bekannt, dass man zum Zweck einer begrifflichen Klarstellung und theoretischen Durchdringung mit dem Einfachen beginnen muss und erst allmählich zu dem Zusammengesetzteren fortschreiten darf. Deshalb hatte die bisherige Aesthetik ganz Recht, mit den einfachen Künsten zu beginnen und die zusammengesetzten erst nachfolgen zu lassen; sie hatte nur darin Unrecht, dass sie nicht zuerst *alle* einfachen Künste erledigte, bevor sie zur Erörterung der zusammengesetzten überging, sondern *manche* zusammengesetzte Künste im Anschluss an die in ihnen dominirenden einfachen Künste behandelte, noch *bevor* die in ihnen hinzutretenden einfachen Künste abgehandelt waren. Dieses Durcheinander musste um so verwirrender wirken, je weniger es überall möglich war, in jeder zusammengesetzten Kunst eine einzige einfache Kunst als die dominirende zu bezeichnen; dieselbe zusammengesetzte Kunst zeigt bald ein Uebergewicht dieser, bald ein Vorherrschen jener einfachen Kunst, so dass sie eigentlich zweimal an verschiedenen Stellen, nämlich als Anhang sowohl zu der einen wie zu der andern einfachen Kunst hätte behandelt werden müssen, um der bei dem Gleichgewicht der zusammentretenden Künste entstehenden Verlegenheit ganz zu geschweigen.

Es kommt noch dazu, dass die praktisch wichtigsten unter den zusammengesetzten Künsten immer die Poesie als einen Bestandtheil enthalten, und daher nicht vor Erledigung der Poesie, d. h. hinter der letzten und höchsten der einfachen Künste behandelt werden können. Es wäre also höchstens das statthaft, am Schluss der einfachen Wahrnehmungskünste die zusammengesetzten Künste zu behandeln, die bloss Wahrnehmungskünste zu Bestandtheilen haben, und am Schluss der Poesie diejenigen zusammengesetzten Künste, welche sowohl Wahrnehmungskünste als auch Poesie zu Bestandtheilen haben. Da scheint es denn aber doch natürlicher, diese Zerreissung der zusammengesetzten Künste in zwei an verschiedenen Stellen abzuhandelnde Gruppen zu vermeiden, und die Poesie von den übrigen einfachen Künsten nicht durch eine solche Einschiebung zu trennen. Die Gliederung der Künste wird erst dann ganz durchsichtig, wenn sie zunächst auf die einfachen Künste angewandt wird und an diesen sich bewährt hat.

A. Die Künste des Wahrnehmungsscheins.

1. Die bloss räumlichen Künste der zeitlosen Ruhe vermittelt durch Gesichtswahrnehmung, oder die bildenden Künste.

a. Die Kunst des reinen Formenscheins oder die Plastik.

Der reine Formenschein kann, wie bei der Eintheilung des ästhetischen Scheins bemerkt ist, auch durch den Tastsinn und Muskelbewegungssinn vermittelt werden, und wird von Blinden wirklich durch diese Vermittelung aufgefasst; indessen kann doch der Tast- und Muskelsinn nur als ein schwacher Ersatz und eine Aushülfe bei mangelndem Gesichtssinn gelten, und thatsächlich zeigt die Rücksichtnahme der Plastik auf die Lichtwirkung bei verschiedenem Material, dass ihr Stil ganz und gar und ausschliesslich auf die Vermittelung des Gesichtssinns berechnet ist. Eine Plastik für Blinde würde nicht auf die Farbe, auf das Reflexions-, Dispersions- und Absorptionsvermögen und auf den Grad der Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit des Materials Rücksicht zu nehmen haben, sondern auf die Glätte oder Rauhigkeit, auf das Wärmeleitungsvermögen und die specifische Wärme und auf die fühlbare Oberflächentextur (hart, weich, klebrig, körnig, strahlig, strehnig, faserig, kreuzweis schraffirt u. s. w.), und würde durch diese ihren Stil bestimmen zu lassen haben. So lange es eine derartige Plastik nicht giebt, und so lange das Abtasten der Bildwerke in den Museen und Privatsammlungen als etwas ausdrücklich oder stillschweigend Ausgeschlossenes gilt, so lange werden wir das Recht und die Pflicht haben, die Plastik unter die Künste der Gesichtswahrnehmung zu subsumiren, obwohl die Gesichtswahrnehmung ihr die ihr eigenthümliche Art des ästhetischen Scheins, den Formenschein, nicht unmittelbar darbietet, sondern nur übermittelt.

Unter allen Arten des ästhetischen Scheins, welche eine selbst-

ständige freie Kunst ermöglichen, ist der Formenschein der abstrakteste; er steht trotz seiner Dreidimensionalität der vollen und ganzen Phänomenalität viel ferner als der zweidimensionale einäugige Augenschein. Der reine Formenschein abstrahirt vor allen Dingen von der Farbe, womit keineswegs gesagt ist, dass auch das plastische Kunstwerk völlig farblos sein müsse. Das plastische Kunstwerk kann ebensogut grau (z. B. das Thonmodell) oder hellbraun (Terrakotta) oder schmutzig dunkelgrün (z. B. Erzbilder) oder sonst wie getönt sein; so lange es einfarbig und in allen seinen Theilen gleichmässig dunkel getönt ist, wird eine nicht grade allzu schreiende, sondern mehr neutrale Färbung gar nicht als Färbung wahrgenommen werden und die Auffassung des reinen Formenscheins in keiner Weise stören. Am wenigsten geeignet ist ein völlig schwarzes Material, weil es die Auffassung der Form unverhältnissmässig erschwert. Ob das reine Weiss des kararischen Marmors oder eine gleichmässige neutrale Abtönung das Auge weniger stört und die Aufmerksamkeit weniger von der Auffassung des reinen Formenscheins ablenkt, ist noch eine offene Frage, die wahrscheinlich zu Gunsten einer sanften Tönung entschieden werden dürfte, sobald es der Technik gelingt, eine Behandlung ausfindig zu machen, welche die durchscheinende Körnigkeit und Marmoroberfläche in keiner Weise beeinträchtigt. Wenn aber eine solche Tönung den Vorzug verdient, so ist es keineswegs, weil sie der Natur näher kommt, sondern nur, weil sie das Auge weniger stört als die blendende Weisse des frischen Marmors.

Man kann aber auch weiter gehen und einräumen, dass eine verschiedene Dunkelheit in der Tönung verschiedener Theile die Auffassung des Formenscheins leichter macht als die gleichmässige Behandlung ganz verschiedener Bestandtheile; so kann z. B. in einer Terrakottafigur Haar und Gewand um einige Töne dunkler gehalten sein als das Fleisch. So lange solche Unterschiede sich in bescheidenen Grenzen halten, ist eine Störung bei der Auffassung des reinen Formenscheins durch die nothwendige nachherige Abstraktion von denselben kaum zu befürchten, wohl aber eine Erleichterung in der Auffassung der Formen und ihrer Beziehungen zu einander anzuerkennen. Wo das gewählte Material eine eigene sichtbare Textur besitzt, die nach verschiedenen Richtungen ungleichmässig (z. B. beim Holz) oder sonst sehr auffällig ist (z. B. bei Granit), kann auch eine Uebermalung mit einer neutralen Deckfarbe sich nützlich erweisen, um die daraus für die Auffassung des reinen Formenscheins sich ergebenden Störungen zu beseitigen; für solche Uebermalung gelten dann dieselben Grundsätze. Je näher das Bildwerk dem Beschauer ist und je allseitiger es seiner Gesichtswahrnehmung zugänglich ist, desto überflüssiger sind alle Hülfen für die Auffassung der Formen durch Abtönung; je ferner die Bildwerke dem Beschauer sind, und je mehr sie denselben auf eine einzige Ansicht beschränken, desto nützlicher werden dieselben sich erweisen als Ersatzmittel für die versagende perspektivische Auffassung. Statuen in annähernd gleicher Höhe mit dem Auge des Beschauers, zumal wenn er nahe an sie herantreten und sie umwandern kann, brauchen deshalb viel weniger eine verschiedenartige Tönung der

Theile als solche in Giebelfeldern oder auf den Dächern von Monumentalbauten, die nur von fern und von einer Seite zu sehen sind; Figuren, die aus dem Hintergrunde heraustreten, brauchen sie weniger als Reliefs, und die Reliefs haben sie wieder um so nöthiger, je flacher sie sind und je mehr die Modellirung der Formen in ihnen bloss andeutungsweise behandelt ist, bis dieselben endlich in Kontouren übergehen, die bloss durch Farbentönung ausgefüllt sind.

Bei fern und hoch stehenden Kolossalfiguren und bei Miniaturplastik ist sogar die verschiedenfarbige Tönung verschiedener Theile nicht auszuschliessen. Allerdings muss die Auffassung auch hier wieder von dieser verschiedenen Färbung abstrahiren, um zum reinen Formenschein durchzudringen; indessen kann diese Erschwerung der Auffassung geringer sein als die Erleichterung, welche durch die scharfe Trennung der Formglieder von einander vermittelst verschiedener Färbung erzielt wird. Es verhält sich damit ähnlich wie mit der verschiedenen Färbung von Statue und Hintergrund oder Reliefläche und Relieffigur, oder wie mit der verschiedenartigen Färbung verschiedener architektonischer Glieder. Nicht nur Fussboden und Baumstämme, Waffen und Gewänder, Haar und Bart können so durch eine abweichende Färbung vom Fleisch unterschieden werden, sondern auch Augenbrauen, Augensterne und Lippen können markirt werden, um nicht für den Blick aus der Ferne ganz verloren zu gehen. Eine solche Tünchung der Plastik wird um so mehr am Platze sein, je mehr dieselbe sich bloss als plastisches Ornament des Baukunstwerks präsentirt, in ihrer archtiktonischen Einheit mit demselben aufgefasst sein will und auf selbstständige Geltung als freies Bildwerk verzichtet.

Wollte man für solche Tünchung Farben wählen, die den Naturfarben stracks zuwider liefen, so würde man die Auffassung der Formen nicht erleichtern sondern erschweren; andrerseits kommt es aber auch durchaus nicht auf naturtreue Färbung an, da eine solche wieder die nachherige Abstraktion von der Farbe erschweren würde. Deshalb verdienen hierfür solche neutralgetönte Farben den Vorzug, die zwar nach der Seite der natürlichen Färbung hinweisen, aber sich geflissentlich in erheblicher Entfernung von derselben halten. Je mehr die Plastik in ihren Bildwerken der natürlichen Grösse sich annähert, desto gefährlicher wird die Annäherung der Farben an die Naturvorbilder; je mehr sie sich in's Kolossale oder in's Winzige verliert, desto eher kann sie sich das Spielen mit natürlichen Farben gestatten. Das findet darin seine Erklärung, dass bei Kolossalstatuen oder Miniaturefiguren die Abstraktion des reinen Formenscheins von der anhaftenden Farbe leichter ist, weil eine Verwechselung des ästhetischen Scheins mit Naturwirklichkeit schon ohnehin durch den Grössenmaassstab ausgeschlossen ist. Trotzdem zeugt auch in Kolossalstatuen und Miniaturefiguren jede zu starke Annäherung an Naturfarben von einem entweder noch rohen und unentwickelten oder bereits wieder in Verfall gerathenen und entarteten Geschmack. Den ersteren zeigen die archaistischen Götterbilder der asiatischen Völker und der Hellenen, den letzteren die Nippesfiguren aus Porcellan und Biskuit mit ihrer affektirten Manierirtheit.

Der hellenische Kultus hielt ohne Zweifel in Folge von kultischer Gebundenheit die archaistische Bemalung der Götterbilder weit länger fest, als der geläuterte Geschmack der Künstler es wünschte, so dass selbst in der Zeit des Praxiteles noch der Marmor eine bunte Behandlung sich musste gefallen lassen. Aber selbst die eifrigsten Verfechter der Chromoplastik geben zu: „dass alle Skulpturen um so kräftiger bemalt waren, je höher ihre Entstehungszeit hinaufzudatiren ist“ (Alt, die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike, Berlin 1886 S. 64), dass also die hellenischen Künstler die Bemalung mit der Zeit immer mehr einzuschränken und zu beseitigen bemüht waren, und dass nebenbei von Alters her in Griechenland eine farblose Steinbildhauerei gepflegt wurde, welche ebenso auf egyptische wie die polychrome auf vorderasiatische Vorbilder zurückweist (ebd. S. 68). Als zuerst der Marmor oder das getriebene Erz an Stelle des Holzes der alten Götterbilder trat, war es kein Wunder, dass man zunächst die Bemalung mit Deckfarben beibehielt, welche dem Holze in einer so frühen Zeit angemessen gewesen war. Aber alsbald regte sich das Streben der Künstler, sich von der Bemalung zu emancipiren und rief die Zusammensetzung aus verschiedenen Materialien hervor. So entstand einerseits die Goldelfenbeintechnik, andrerseits die polylithe Technik und der Erzguss. Bei der Goldelfenbeintechnik blieb das Gold mit Ausnahme von Randverzierungen frei und das Elfenbein erhielt höchstens leichte Lasuren. Bei der polylithen Technik wurde zu den Fleischtheilen ein helleres Material gewählt als zur Gewandung und die Augen eingesetzt. Beim Erzguss suchte man der Bronce für die Fleischtheile durch Beimischung von Blei und Silber eine hellere Färbung zu geben, die Haare und Gewänder aber durch Oxydationsprocesse dunkler zu tönen. Die monolithe Marmortechnik setzte wenigstens für das Fleisch eine zarte Lasurtönung an Stelle der Deckfarbenbemalung und näherte sich damit der Einfarbigkeit um so mehr, je mehr die Plastik zur Nacktheit überging. Als der künstlerische Sinn der hellenischen Bildhauer auf seiner Höhe stand, gab es noch so gut wie keine Malerei, und sie mussten durch ihre gefärbten Bildwerke dem Publikum zugleich die fehlenden Gemälde ersetzen; als die kultische Gebundenheit sich lockerte und die Malerkunst sich zu einer gewissen Blüthe entfaltete, war die Skulptur bereits auf dem Wege des Verfalls und artete theilweise zu geschmacklosen polychromen Spielereien aus. Trotzdem muss es in der späteren Zeit des Alterthums in der Marmor- und Erzgusstechnik auch farblose Skulpturen gegeben haben; das Auftreten der Einätzung der Iris und Pupille im Auge ist allein schon ein Kennzeichen dafür, dass die Entwickelung sich sogar von der Bemalung des Auges als dem letzten Rest von Bemalung zu befreien strebte.

Ein glücklicher Zufall hat es der Renaissancezeit erspart, den ganzen Process des Losringens aus der archaistischen Puppenhaftigkeit der kultischen Plastik der Hellenen noch einmal durchzumachen, indem die Reste der antiken Plastik befreit von Bemalung ausgegraben wurden, und es blieb der geschmacklosen Kunstgelehrsamkeit und principlosen Neuerungssucht unserer Zeit vorbehalten, die Entwickelungsgeschichte

der griechisch-römischen Plastik in ihre kindlichen Anfänge zurückschrauben zu wollen. Der Grundsatz, dass dasjenige für uns sicherlich gut genug sein müsse, was den Griechen in ihrer Blüthezeit genügte (Alt S. 94), übersieht, dass wir heute eine hochentwickelte Malerei besitzen, die den Griechen in ihrer Blüthezeit fehlte, und dass wir frei sind von den geheiligten Ueberlieferungen eines archaistischen Götterbilderkultus, welcher den hellenischen Meistern unzerreissbare Fesseln auferlegte. Wer eine so lange Strecke des kunstgeschichtlichen Entwickelungsganges übersieht wie wir, hat die Pflicht, selbstständig zu urtheilen und sich nicht vor der Autorität der am Anfang des Weges Stehenden blindlings zu beugen.

Jeder Versuch zu einer Bemalung von Statuen oder von Zusammensetzung derselben aus verschiedenartigem Material, ist dann principiell verkehrt, wenn er darauf abzielt, die Illusion der Naturwirklichkeit zu erzielen; denn er tritt damit aus der Sphäre des reinen Formenscheins heraus, versucht dieselbe mit der heterogenen Sphäre des malerischen Augenscheins zu vereinigen und damit die Grenzen des ästhetischen Scheins überhaupt zu überschreiten. Gelänge es, die Plastik „naturwahr" zu bemalen, so wäre damit nicht nur die Grenze der Plastik als des reinen Formenscheins überschritten, sondern schon die Grenze des ästhetischen Scheins überhaupt und eine Oberflächenkopie der Naturwirklichkeit erzielt, welche durch ihren Widerspruch gegen die innere Unnatur und Unlebendigkeit des realen Konterfeis nur abstossend und widerwärtig, wenn nicht gar unheimlich und Grauen erregend, oder affenartig lächerlich wirken könnte. Glücklicher Weise ist es technisch unmöglich, eine solche „naturwahre" Bemalung zu erzielen; wenigstens das menschliche Fleisch mit seinem durchsichtigen Hautpolster spottet aller Bemühungen, ein Material zu finden, das in allen Beleuchtungen dieselbe Verbindung von Reflexion, Absorption und Dispersion des Lichts und in Folge dessen dieselben Abwandlungen der Lokalfarbe zeigte; deshalb wird uns der experimentelle Beweis der principiellen Verkehrtheit so lange erspart bleiben, bis die Kunst es als ihre höchste Aufgabe erkennt, die mit Wickersheimerscher Konservationsflüssigkeit imprägnirten Originalleichen berühmter Männer zu einem Panorama zusammenzustellen. Vorläufig können wir die Probe auf die Verkehrtheit dieses Strebens nur in den unvollkommenen Imitationen der Wachsfigurenkabinets und zoologischen Museen machen.

Die ausgestopften Thiere sind Oberflächenimitationen der Wirklichkeit, die vermittelst der wirklichen Felle und Pelze zu Stande gekommen sind; wenn sich ein geschickter Modelleur und Ausstopfer in einer Person vereinigen oder zu zweien zusammenthun, so lassen sich Thierstücke, z. B. Jagdscenen, von grosser Bewegtheit darstellen. Man kann an solchen Darstellungen sehen, dass sie vollständig aus dem Gebiete der Kunst herausfallen, um so mehr, je mehr Kunst auf dieselben verwendet ist. Sie dienen theils den Zwecken der Wissenschaft, theils der Schaulust einer ästhetisch ungebildeten Masse, theils Kunstschülern als Modelle zu Thierstudien, ähnlich wie der anatomische Mann zu Menschenstudien. Der Bauer besucht solche Bude, um sich

vor dem aus dem Busch gegen ihn anspringenden Tiger oder vor der lauernden Schlange behaglich zu grauen, was mit ästhetischen Zwecken nichts mehr zu thun hat, ebenso wenig wie die „gegen besonderes Entrée“ gezeigten Schauerkabinets und Marterkammern der Wachsfigurenbuden.

Während beim ausgestopften Thier die ganze Oberfläche mit Ausnahme der gläsernen Augen durch das natürliche Fell hergestellt wird, muss bei der Wachsfigur die Kleidung nebst Haar, Bart und Augenbrauen das Meiste thun, und nur an Gesicht und Händen pflegt das Wachs selbst die Oberfläche zu bilden; der ganze Eindruck der Figur hängt aber davon ab, welchen Eindruck die wächsernen Fleischtheile machen. Da muss man nun sagen, dass die Wachsfiguren um so harmloser und unanstössiger sind, je schablonenhafter, roher und handwerksmässiger sie gearbeitet sind, dass sie aber um so unerträglicher und widerwärtiger werden, je besser sie ausgeführt sind. Die Existenzmöglichkeit der Wachsfiguren hängt gewissermaassen von der Unvollkommenheit ihrer Behandlung ab; dächte man sich einen wirklichen Künstler sein bestes Können an die vollendete Durchbildung des Gesichts und der Hände setzen, so würde derselbe trotz aller bestehen bleibenden Unterschiede von Wachs und Fleisch doch nahe genug an die Naturwirklichkeit herankommen, um das ganze Wachsfigurenkabinet zu einem Schauerkabinet zu machen. Bildete er eine Leiche nach, z. B. auf einem Sarge liegend, so würde jeder die Wachsfigur für eine wirkliche Leiche halten und entsetzt zurückweichen; bildete er einen lebenden Menschen nach, so würde bei künstlicher Beleuchtung die Täuschung in nicht zu naher Entfernung immerhin gross genug werden, um vor der Maske der Lebendigkeit ohne Leben wie vor einer unheimlichen Gespenstererscheinung zurückzuweichen.*)

Die mit Konservationsflüssigkeit ausgespritzte Leiche, entsprechend geschminkt, gekleidet und aufgestellt, würde übrigens auch die beste Wachsfigur im Wettlauf um Naturschönheit immer noch um ein Paar Nasenlängen schlagen und darum nothwendig das letzte Ideal dieser Richtung bleiben müssen, insbesondre dann, wenn die Echtheit der Leiche dessen, den die Figur vorstellt, durch zweifellose Zeugnisse beglaubigt ist. In diesem Falle würde die kunstwidrige Tendenz alles Strebens nach Naturwahrheit in seiner vollen Nacktheit enthüllt; denn diese Tendenz geht eigentlich auf die Wirklichkeit, und lässt sich die realistische Wahrheit nur als ein Surrogat der Wirklichkeit gefallen, wenn letztere nicht selber zu haben ist. Die Kunst aber geht auf den freien, d. h. von aller Realität abgelösten ästhetischen Schein und läuft damit allem Streben nach der Wirklichkeit als solchen schnurstraks zuwider. So wenig ein „lebendes Bild“ dadurch, dass man einen Goldrahmen davorstellt, aus einer schönen Wirklichkeit zu einem schönen Schein, zu einem Bilde im eigentlichen Sinne des Worts wird, ebenso wenig wird eine naturtreu gefärbte Statue aus

*) Bleich von Farbe werden nur die Erscheinungen Verstorbener vorgestellt, so wie ihr Gewand als Sterbekleid meistens weiss ist; dagegen tragen die Erscheinungen Lebender auch die natürliche Farbe des Lebens, und werden darum doch als Gespenster aufgefasst.

gleichviel welchem Material dadurch allein schon zum reinen ästhetischen Schein, dass sie auf ein schulterhohes Postament gestellt wird (Alt S. 90); vielmehr muss das die Naturwirklichkeit negirende Moment, welches dem Kunstwerk seine ästhetische Scheinhaftigkeit verbürgen soll, in der Statue selbst zu Tage treten. Dieses von der Wirklichkeit unterscheidende Merkmal kann z. B. in der Grösse der Ausführung liegen. Sowie man die Wachsfigur so im Maassstabe reducirt oder vergrössert, dass die Verwechselung zwischen Nachahmung und Original ausgeschlossen ist, fällt die Anstössigkeit derselben zwar weg, aber es wird darum die ganze Tendenz nicht geschmackvoller. Die kolossale Wachsfigur erscheint als eine zwecklose und unbegreifliche Verirrung, die verkleinerte als ein Spielzeug für Kinder (für kleine oder grosse), bei dem es unverständlich bleibt, weshalb so viel Mühe und Arbeit aufgewandt ist, um es zu einem Kunststück zu machen.

Dasselbe gilt von den mittelalterlichen bemalten Holzfiguren, die nur im verkleinerten Maassstab überhaupt erträglich sind, die aber auch so nur unter dem Gesichtspunkt des Fetischkultus gläubiger grosser Kinder verständlich werden, und aus ästhetischem Gesichtspunkt schlechterdings nur als eine Verirrung bezeichnet werden können. Eine Bemalung von Stein im Sinne der Naturwahrheit ist weder bei den Hellenen erweislich*), noch auch meines Wissens überhaupt jemals versucht worden, vielmehr haben alle Versuche der Steinbemalung sich auf koloristische Andeutungen in matten und gebrochenen Tönen beschränkt; eine Bemalung von Metallen dürfte heute noch weniger Fürsprecher finden, und die verschiedenartige Färbung durch verschiedenartige Behandlung der Theile, oder durch Zusammensetzung verschiedener Metalle, oder durch Versilberung und Vergoldung einzelner Theile steht der Naturwahrheit sofern als möglich. Bei denjenigen Materialien, mit welchen die heutige Plastik vorzugsweise arbeitet, dürften wir daher vor der Tendenz nach Erzielung einer naturwahren Färbung ziemlich sicher geschützt sein; eine Färbung dagegen, die auf Naturtreue von vornherein verzichtet und nach den oben erörterten Gesichtspunkten zu beurtheilen ist, kann nicht als eine besondre Art der Plastik angesehen werden, da sie doch bloss reinen Formenschein geben und dessen Zustandekommen bloss durch Erleichterung der Formauffassung vermittelst Tönung oder Tünchung unterstützen will.

Insoweit eine solche getönte und gefärbte Plastik noch zur Kunst gehört, ohne gegen deren Grundgesetze zu verstossen, insoweit ist sie auch noch blosse Kunst des reinen Formenscheins, trotzdem sie zur Erleichterung der Formauffassung die blosse Gestalt durch andre Hülfsmittel unterstützt; aber sie ist darum noch keineswegs eine aus Formenschein und malerischem Augenschein zusammengesetzte Kunst, ebensowenig wie bei einer Architektur mit gefärbten Formgliedern von einer Verbindung von Baukunst und Malerei die Rede sein kann.

---

*) Wenn die Fanatiker der Skulpturbemalung das Gegentheil behaupten, so stellen sie damit dem Kunstgeschmack der Hellenen ein ebenso schlechtes Zeugniss aus wie ihrem eigenen, und behaupten zugleich etwas, wozu alle Beweismittel fehlen, und was nach Lage der Dinge niemals erwiesen werden kann.

So gewiss eine Tuschzeichnung oder Stiftzeichnung darum doch Zeichnung bleibt und nicht zur Malerei wird, wenn die Tusch Sepia, oder der Stift ein Rothstift war, so gewiss ist auch eine einfarbig getönte Statue ein rein plastisches Werk, gleichviel ob die Tönung farbig ist oder nicht. So gewiss man eine einfarbige Zeichnung nicht an einer bunten Tapete aufhängen wird, deren Farbenton mit ihrer Grundfarbe disharmonirt, so gewiss wird man auch die formale Schönheit der Farbenharmonie zwischen Statue und Hintergrund, oder Statue und gefärbten Nachbarstatuen wahren können, ohne damit aus dem Gebiete der Plastik herauszutreten. So gewiss eine schwarze Lithographie, die oben mit bläulichem, unten mit gelblichem Ton angehaucht ist, oder eine Planzeichnung, auf der die Wiesen grün, die Gewässer blau und die Häuser roth angelegt sind, zum Gebiet der Zeichnungen gehört, ohne in dasjenige der Malerei überzugreifen, so gewiss greift auch eine Kolossal-Statue, bei der die Theile mit verschiedenen Farbentönen markirt und auseinandergehalten sind, in keiner Weise in das Gebiet des malerischen Augenscheins über.

Soweit eine Färbung in der Plastik überhaupt ästhetisch zulässig ist, wird damit keinerlei Uebergriff in's Gebiet des malerischen Augenscheins vorgenommen, und deshalb ist es unstatthaft und irreleitend, die farblose Plastik der gefärbten in derselben Weise entgegenzustellen, wie die farblose Zeichnenkunst der Malerei gegenübersteht. Es giebt nicht zwei Arten der Plastik in dem Sinne wie es zwei Arten der Malerei giebt; denn es giebt wohl einen achromatischen und einen chromatischen Augenschein, aber es giebt nur einen achromatischen Formenschein, da der chromatische Formenschein aufhören würde, freier, d. h. von der Realität abgelöster, ästhetischer Schein zu sein. Eine chromatische Plastik als Darstellung eines chromatischen Formenscheins wäre der Versuch, zwei Arten des ästhetischen Scheins mit einander zu vereinigen, die einander ausschliessen, weil sie mit ihrer Vereinigung aufhören, ästhetischer Schein zu sein, und zu einer Art der vollen und ganzen Realität werden, der nichts fehlt, als dasjenige, was erst die Realität erträglich macht, nämlich das Leben. Jeder Versuch, eine chromatische Plastik, oder was dasselbe sagt, einen malerischen Augenschein, der, auch bei der Umwanderung von allen Seiten gesehen, naturtreu bleibt, herzustellen, ist eine auf Verirrung des Geschmacks beruhende Verkehrtheit des Strebens, weil er ein Kunstschönes unter Aufhebung des ästhetischen Scheins produciren und an Stelle des ästhetischen Scheins die Täuschung durch ein Kunststück setzen will.

Was in dem Streben nach künstlerischer Vereinigung des Formenscheins und Augenscheins als berechtigter Kern enthalten ist, das enthüllt sich deutlich, wenn man an Stelle der mit Konservirungsflüssigkeit ausgespritzten Leiche den lebendigen Menschen setzt, um das Grauen vor dem Schein des Lebens am Todten zu bannen; in diesem Falle geht nämlich die chromatische Plastik oder der für alle Seiten naturwahr bleibende malerische Augenschein in die lebendige Wirklichkeit, das Kunstschöne in ein Naturschönes, zugleich aber der ruhende Augenschein in bewegten Augenschein über, und die Kunst, sofern

solche noch dabei entfaltet werden soll, wird nun Kunst der Bewegung auf Grund der gegebenen Naturschönheit, d. h. Mimik. In der immer wieder auftauchenden Tendenz der Plastik zur Steigerung in Chromoplastik und namentlich in der Begünstigung dieses Strebens durch das grosse Publikum liegt also die Wahrheit verborgen, dass die Plastik ebenso wie die Malerei eine einseitigere und beschränktere Kunst ist als die Mimik und zur Ergänzung durch diese hindrängt. Der echte Künstler aber zeigt sich grade in der natürlichen Beschränkung seiner Kunst als Meister, und wahrt das Grundgesetz des ästhetischen Scheins, indem er jede Grenzüberschreitung in der eignen Produktion verschmäht, in der fremden verwirft, und als Mensch die Ergänzung zu der Einseitigkeit seiner Kunst in dem receptiven Genuss der andern Künste sucht.

Zu der Eintheilung der Kunst des Augenscheins in eine solche des vollen und ganzen Augenscheins (Malerei) und eine solche des abstrakten, unganzen Augenscheins (Zeichnenkunst) besteht auch in der Kunst des reinen Formenscheins eine parallele Eintheilung in Unterarten, nämlich in eine Kunst des vollen und ganzen Formenscheins und eine Kunst des abstrakten unganzen Formenscheins. Bei der ohnehin bloss zweidimensionalen Kunst des Augenscheins bezieht sich die Abstraktion der Kunst des unganzen Augenscheins auf die Farbe, bei der Kunst des Formenscheins aber bezieht sich die Abstraktion der Kunst des unganzen Formenscheins nicht auf die Farbe, welche gar kein wesentlicher Bestandtheil des Formenscheins sondern nur ein subsidiäres Hülfsmittel seiner Auffassung ist, sondern auf die dritte, oder Tiefendimension. Die Kunst des vollen und ganzen Formenscheins giebt der Tiefendimension das gleiche Recht wie der Höhen- und Breitendimension, die Kunst des abstrakten, unganzen Formenscheins setzt die erstere gegen die beiden letzteren zurück und führt damit zu einer Verkümmerung der Tiefendimension. Je grösser diese Verkümmerung wird, je mehr die Tiefendimension auf blosse Andeutungen beschränkt wird (im Bas-Relief), desto mehr nähert sich diese Unterart der Plastik der Zeichnenkunst, um schliesslich in den einfarbig getünchten Figuren ohne Relief in dieselbe einzumünden, allerdings nur in deren abstrakteste Varietät der blossen Umrisszeichnung. Eine solche Verkümmerung freiwillig auf sich zu laden, liegt nicht in dem Wesen der Kunst; der Gewinn der Massenentfaltung ist auch durch freistehende Figuren (z. B. in einem Giebelfelde) zu erzielen, und würde die Bequemlichkeit der Ausführung kaum im Stande sein, die Versenkung der hinteren Hälfte der Figuren in die Rückwand zu entschuldigen. Das Relief im Allgemeinen und das Bas-Relief im Besonderen sind deshalb keine Forderungen der freien Kunst, sondern Ackommodationen derselben an die Forderungen der unfreien Künste, d. h. an die Ornamentirung und Dekoration leerer Flächen an Bauwerken und Geräthen.

Aber auch die Kunst des vollen und ganzen Formenscheins ist eine relativ abstrakte Kunstart, weil sie zum Zweck des Zustandekommens des reinen Formenscheins ebenso sehr an den Verstand als an die Sinne appelliren muss und von dem Sinnenschein der Gesichts-

wahrnehmung nicht nur die Farbe sondern auch die Schattirung ausscheidet. Dadurch steht die plastische Art des Sehens der praktischen Art des Sehens viel näher, als die malerische Art des Sehens es thut, und man begreift nun, warum die Plastik älter ist als die Malerei, warum die plastische Art des Sehens in der Kunstgeschichte sich früher entwickeln und zu einer gewissen Vollendung gelangen musste als die malerische Art des Sehens. Die beim praktischen Sehen eingelernte Versetzung des Augenscheins mit intellektuellen Bestandtheilen der Anschauungsbildung, welche für das Zustandekommen des malerischen Sehens erst wieder rückgängig gemacht werden muss, darf und muss für das plastische Sehen festgehalten werden; sie müsste für dasselbe erst *ad hoc* producirt werden, wenn sie nicht schon aus dem praktischen Sehen unvermerkt übernommen werden könnte. Der Bildhauer braucht sich um die Dreidimensionalität des Formenscheins und die mit ihr zusammenhängende Abstraktion von der Schattirung des Augenscheins nicht erst besondre Mühe zu geben, da er diese Gewohnheit schon vorfindet; der Zeichner und Maler ist es, der sich mit der Emancipation von dieser Gewohnheit Mühe geben muss.

Der reine Formenschein ist an sich schon kein Produkt der Sinne mehr, sondern ein Produkt des Verstandes nach Anleitung der Sinne, und in Folge dieses seines Ursprungs hat er gegenüber dem vollen und ganzen Sinnenschein etwas Verstandesmässiges, Intellektuelles, Kaltes, Frostiges, Abstraktes. Dass das plastische Kunstwerk der abgebildeten Wirklichkeit durch seine Dreidimensionalität ähnlicher ist als das zweidimensionale Gemälde, kommt für die vergleichende Beurtheilung des plastischen Formenscheins und malerischen Augenscheins gar nicht in Betracht, weil diese Dreidimensionalität des Kunstwerks ja doch in der Zweidimensionalität der Gesichtswahrnehmung desselben untergehen muss, um nachträglich aus dieser intellektuell rekonstruirt zu werden. Der Augenschein der Statue und des Gemäldes sind beide gleich zweidimensional, und der erstere hat vor dem letzteren hinsichtlich der Zahl seiner Dimensionen nichts voraus; wohl aber hat der Augenschein des Gemäldes vor dem aus dem Augenschein der Statue zu gewinnenden reinen Formenschein die Schattirung und Farbigkeit voraus. Deshalb ist es von beiden der malerische Augenschein, welcher dem Eindruck der Wirklichkeit oder dem Naturschönen näher steht, nicht der plastische Formenschein; von allen freien Künsten aber ist die Plastik die der Wirklichkeit am fernsten stehende, abstrakteste und realistisch unwahrste.

Es ist selbstverständlich, dass mit der Konstatirung der Entfernung von der realistischen Wahrheit kein Vorwurf gegen die Plastik ausgesprochen werden soll, nachdem die realistische Wahrheit überhaupt als Bedingung der Kunstschönheit zurückgewiesen ist; aber es schien doch nöthig, den Irrthum ausdrücklich zu bekämpfen, als ob die Plastik wegen der Dreidimensionalität ihrer Werke dem Naturschönen näher stehe als die Malerei. Ausserdem liefert die abstrakte Beschränkung der Plastik in ihren Darstellungsmitteln und die intellektualistische Entfernung des reinen Formenscheins von dem Augenschein, aus dem er genommen wird, den Schlüssel für das Verständniss verschiedener

Eigenthümlichkeiten der Plastik, die sonst nur konstatirt werden können, ohne auf ihren einheitlichen Grund zurückbezogen zu werden.

Die Plastik ist zunächst in ihrem Stoffgebiet beschränkt, indem ihr alle Sujets versagt sind, deren Anziehungskraft bei der malerischen Behandlung in der koloristischen Wirkung, im Helldunkel, oder in der Perspektive liegen. Damit fällt die Landschaft, das Blumenstück, das Stillleben ganz weg, und es bleiben nur Sujets aus dem Reiche der höheren Thiere und der Menschheit übrig. Aber auch in diesem Bereich sind es vorzugsweise Einzelgestalten oder eng zusammengerückte Gruppen, die in Betracht kommen, und grössere Massen sind nur auf gleicher Grundlinie stehend, z. B. in Giebelfeldern zu behandeln. Jeder Versuch, im Relief hintereinanderstehende Gestalten vermittelst perspektivischer Verkleinerung der Zurückstehenden darzustellen, ist ein principiell verkehrter Uebergriff der Plastik in die Malerei. Die darzustellende Einzelgestalt oder Gruppe erscheint in abstrakter Isolirung, weil es unmöglich ist, sie zu einem Hintergrund oder einer todten Umgebung plastisch in Beziehung zu setzen; nur ein Stück Erdboden schleppt die Gestalt an ihren Füssen mit sich, weil sie ohne dieses in der Luft zu schweben scheinen würde. Die etwaige Umgebung, Wasser, Wald, Wiese, kann bloss in Verbindung mit dem Erdboden flüchtig angedeutet werden. Diese Isolirung und Abgeschlossenheit der Figur von der Umgebung trägt noch dazu bei, den abstrakten Charakter der Plastik zu steigern.

Der reine Formenschein verhält sich ferner von allen Arten des ästhetischen Scheins am negativsten gegen das sinnlich Angenehme, gegen die sinnliche Reizwirkung, die beim Augenschein wesentlich auf der Farbe und dem Helldunkel beruht, und in Folge dessen auch gegen die realen stofflichen Reizwirkungen, welche durch Verwechselung des ästhetischen Scheins mit Realität entstehen und zur Erregung realer Gefühle statt ästhetischer Scheingefühle führen. Die abstrakte Reinheit des Formenscheins schützt ihn am sichersten vor Verwechselung mit Realität, der er so fern steht; die relative Kälte dieser Kunst wird zur Bürgschaft ihrer Keuschheit und Idealität. Daher kommt es, dass der Plastik in weit höherem Maasse die Nacktheit der Gestalt erlaubt ist als der Malerei, dass sie insbesondre auch solche Theile enthüllen darf, welche diese verschleiern muss. Die Malerei muss aus der Situation den überzeugenden Nachweis von der Unentbehrlichkeit der Nacktheit erbringen und muss sich von dem Verdacht freihalten, als ob sie bloss um der Nacktheit willen nach einer solchen Situation gegriffen habe; die Plastik ist viel zu unschuldig, als dass man ihr unkünstlerische Absichten bei der Vorführung des Nackten zutrauen sollte, und sie hat sich bloss davor zu hüten, dass die Nacktheit nicht gradezu im Widerspruch mit der Situation stehe.

In der Plastik, wo die Gestalt nur nach ihrem reinen Formenschein geschätzt wird, ist es der Organismus als Ganzes, in dessen Einheit sich das organisirende Princip, die Seele des Individuums offenbart; die Geberde ist beschränkt durch die plastisch ruhige Haltung, das Mienenspiel schon durch die erschwerte Erkennbarkeit,

während die Offenbarung durch die Korrelation aller Theile der Gestalt seitens der überwiegenden Nacktheit begünstigt ist. In der Malerei hingegen, wo der grösste Theil der Gestalt durch Kleidung verhüllt ist, sind es die Geberden der Gliedmaassen und noch mehr das Mienenspiel des Antlitzes, in welchem sich der seelische Ausdruck koncentrirt. In der Malerei kann die Gestalt bewegter sein, weil sie frei von Schwere ist und nach der Umgebung hin gravitirt; in der Plastik muss sie ein stabiles Gleichgewicht behaupten und ist bei dem Mangel an Umgebung mehr auf sich selbst angewiesen. Selbst in der plastischen Gruppe wird mehr dasselbe Grundmotiv in verschiedener Weise an den verschiedenen Gestalten durchgeführt, als dass dieselben zu unselbstständigen Gliedern der höheren Einheit der Handlung herabsänken, in welcher sie theils gegen, theils miteinander agirten. Die etwaige Handlung wird nicht wie von der Malerei auf ihrem Höhepunkt befindlich dargestellt, sondern entweder als latente Potenz der noch ruhenden Handlungsmächtigkeit (Zeus), oder als vollendete, von welcher die Gestalt zur Ruhe zurückkehrt (Apollo). Das plastische Kunstwerk ist weit mehr Stimmungsbild als Handlungsbild, und die etwaigen Handlungen sind weit mehr andeutungsweise behandelt als in der Malerei, wo ja auch schon die Bewegung nur aus der Haltung erschlossen werden muss. Die in sich beschlossene Ruhe vor oder nach der Handlung ist der Versinnlichung des Erhabenen günstiger als derjenigen des Anmuthigen; die seelische Anmuth taubenhafter Jungfräulichkeit und die Bewegungsgrazie einer verführerischen Phryne sind selbst an der mediceischen Venus nur als Zubehör der unnahbaren Göttin angedeutet. Die Wendung vom strengen, erhabenen zum anmuthigen und rührenden Stil führt bei keiner Kunst mit solchen Riesenschritten zum Verfall wie bei der Plastik. Der Versuch, die malerische Bewegtheit in die Figuren der Plastik hineinzutragen (z. B. bei den pergamenischen Skulpturen), ist allemal ein Beweis davon, dass die Blüthenepoche der Plastik, wo sie in ihrer Beschränkung sich selbst genügte, vorüber ist, und von einem neuerungssüchtigen Geschlecht die Grenzen dieser Kunst überschritten werden.

Die Tendenz der Plastik, das organisirende Princip durch die einheitliche Totalität der organischen Gestalt zu offenbaren, macht sie nicht nur geeignet zur Darstellung des Lebendigen oder aktiv Zweckmässigen sondern auch zur Darstellung des Gattungsmässigen, soweit dessen Zweckkomplex sich in der äusseren Gestalt offenbart. Dagegen versagen die Mittel der Plastik, wo es sich um die Darstellung des konkret Individuellen handelt, weil dieses zu seiner Offenbarung der Physiognomie bedarf und die Physiognomie durch die Plastik nicht zu erschöpfen ist. Die Plastik kann nur soviel von der Physiognomie darbieten, als der Blinde durch Betasten eines Gesichts von derselben erfährt. Bei einer Statue in ganzer Figur ist der Standpunkt des Beschauers für den Gesammteindruck schon zu fern, um die Einzelheiten des Antlitzes scharf genug hervortreten zu lassen; selbst bei einer Portraitbüste, die man in nächster Nähe betrachten darf, müssen bestimmte Beleuchtungseffekte zu Hülfe gerufen werden, um durch scharfe Schattirung und Schlagschatten das individuell Charakteristische

der Physiognomie hervortreten zu lassen, und während dabei die Plastik schon ihre Grenzen überschreitet und aus dem reinen Formenschein in den Augenschein der Zeichnenkunst übergreift, gelingt es ihr doch niemals, das geistige Centrum der Physiognomie, das Auge und seine Art des Blickes zur deutlichen Anschauung zu bringen. Darum liegt die eigentliche Domäne der Plastik nicht im Bereiche des konkret Individuellen, sondern in demjenigen des Gattungsmässigen, Typischen, und auf jener Grenzlinie, wo einerseits das Gattungsmässige sich zum idealen Individuum ohne reale Individualität konkrescirt, und wo andrerseits das Individuum sich zum idealen Typus verflüchtigt.

Die Plastik stellt demgemäss erstens die polymorphen Gattungstypen des Menschen dar: den Säugling, Knaben, Jüngling, jungen Mann, reifen Mann und Greis, das Mädchen, den Backfisch, die Jungfrau, die junge Frau und die reife Frau und innerhalb des männlichen oder weiblichen Blüthealters den schlanken, den vollen und beim Mann auch den athletischen Typus, zweitens die Typen der mythologischen Phantasie, d. h. die typischen Idealgestalten der oberen, mittleren und niederen Götterkreise vom Götterfürsten an bis herab zu den Silenen, Faunen und Satyrn, drittens die Heroen der mythischen Vorzeit, die nach dem Tode zu Göttern erhoben wurden, und viertens die Menschen geschichtlicher Zeiten, welche durch den Glanz ihrer Thaten die Völkerphantasie zwangen, sie nach ihrem Tode zu Heroen im mythologischen Sinne des Worts zu erheben. In der klassischen Zeit war die plastische Darstellung mit Vergöttlichung gleichbedeutend, da die Bildsäule *eo ipso* anbetungswürdiges Kultusobjekt war; einem lebenden Menschen konnte man wohl Ehrensäulen und Hermen, aber nicht Portraitstatuen errichten, da letzteres eine Blasphemie gewesen wäre. Der letzte Rest dieser Anschauungsweise hat sich in dem gefühlsmässigen Widerstreben gegen die Errichtung öffentlicher Denkmäler für noch lebende Personen erhalten, das, auch abgesehen von der Scheu vor dem Scheine der Eitelkeit, eine richtige ästhetische Grundlage hat. Der Mensch muss erst längere Zeit todt sein, bevor seine konkrete Individualität durch legendarische Umspinnung und ideale Verklärung zu einer mythischen Figur oder einem idealen Typus erhöht und verflüchtigt werden kann; ehe dieser Process sich nicht vollzogen hat, ist er aber kein Sujet für plastische Darstellung. Das plastische Portrait ist nur als Idealportrait in einem noch ganz andren, potenzirten Sinne möglich, als das gemalte Portrait es sein muss; Portraitbüsten nach dem Leben sind niemals freie Kunstwerke, sondern entweder Studien für ein künftig in späteren Zeiten auszuführendes Idealportrait, oder unfreie Kunstwerke zum Zweck der Erinnerung an den Abgebildeten für die Familie und die Freunde.

Die angebliche Portraitbüste Homers ist der ideale Typus des begeisterten blinden Nationaldichters, die des Sokrates der ideale Typus des Weisen mit der edlen Seele in dem unschönen Körper. Die römischen Cäsaren mussten sich bei Lebzeiten portraitiren lassen, weil sie sich göttliche Ehren erweisen liessen. Der grosse Kurfürst, der alte Fritz, die Königin Luise, ein Luther, Lessing, Goethe, Schiller

sind dem protestantischen norddeutschen Volke in diesem Sinne zu idealen Typen und mythischen Figuren geworden und deshalb dankbare Sujets für die Plastik; Wilhelm der Siegreiche, sein „eiserner Kanzler" und sein „schweigsamer Schlachtendenker" werden es bald genug werden. Neben den von Meisterhand entworfenen Denkmälern solcher Feldherrn, Staatsmänner und Geisteshelden müssen die Denkmäler der bloss der Geschichte angehörigen grossen Männer auch dann traurig abstechen, wenn sie von berufenster Künstlerhand gebildet sind; der Künstler plagt sich vergebens ab, den für die Plastik unentbehrlichen Idealisirungsprocess, den die Volksphantasie zu vollziehen sich geweigert hat, an einer historischen Persönlichkeit zu vollziehen, während er gar wohl einen idealen Typus aus seiner Phantasie frei erschaffen kann, wenn deren Thätigkeit durch keine historischen Ueberlieferungen befangen und eingeengt ist, sondern sich etwa an den blossen Namen eines thatenlos dahingeschiedenen Knaben oder Jünglings heftet (z. B. Schadow's Denkmal des jungen Grafen von der Mark). Die viel erörterte Kostümfrage kann überhaupt nur da gestellt werden, wo die Volksphantasie noch nicht entschieden hat, also die plastische Darstellung eigentlich gar keine Berechtigung hat.

Indem die Plastik der Stufe des Gattungsmässigen angehört und sich in ihren Leistungen höchstens durch den Differenzirungsgrad des gattungsmässigen Ideals unterscheidet, ist es klar, dass sie einerseits der formalen Schönheit ein viel grösseres Gewicht als die übrigen freien Künste beilegen muss, und dass sie andrerseits in der Darstellung des Charakteristischschönen nur soweit gehen kann, als die Differenzirung des Gattungsideals es erfordert, aber niemals soweit, wie das absolut konkrete Ideal auf der Stufe des Individuellen es verlangt. Die formale Schönheit ist in höchster Instanz die Schönheit des Gattungsmässigen, die aber zugleich die formale Schönheit niederer Stufen umspannt und in sich einschliesst; da die Ansprüche an charakteristische Schönheit in der Plastik viel geringer sind als in andern Künsten, speciell als in der Nachbarkunst der Malerei, so bedarf es auch einerseits eines geringeren Grades von aufgehobener Hässlichkeit als Mittel der Charakteristik und ist andrerseits die Tendenz zur Entfaltung selbstständiger formaler Schönheit auf allen Konkretionsstufen viel weniger eingeengt und findet breiteren Spielraum zur Entfaltung vor. Das Streben nach der Schärfe der Charakteristik, wie es in der Malerei geboten ist, muss in der Plastik ebenso als Grenzüberschreitung verurtheilt werden wie das Streben nach malerischer Freiheit und Heftigkeit der Bewegung. Die Plastik steht als die Kunst des differenzirten Gattungsideals noch halb und halb ausserhalb der freien Künste, welche eigentlich das konkret individuelle Ideal fordern; sie tritt erst da auf die Schwelle der freien Künste, wo sie entweder den idealen Typus des polytheistischen Gottes bis zum Schein wahrer Individualität konkrescirt, oder wo sie den verstorbenen Helden zum idealen Typus einer mythischen Figur generalisirt, ohne ihn von der historischen Grundlage seiner Individualität abzulösen. Die erstere Leistung bezeichnet den Gipfel der antiken Plastik, wie die letztere denjenigen der modernen.

Die moderne Plastik hat nur noch in dieser Aufgabe ihre Existenzberechtigung als freie Kunst, da ihr die Götterwelt geraubt ist, und sie mit der Darstellung allegorischer Figuren ebenso aus den Grenzen der Kunst überhaupt heraustritt wie mit dem gemeinen Portrait aus den Grenzen der freien Kunst. Um aber dieser hohen Aufgabe, der plastischen Fixirung der mythischen und legendarischen Helden der Volksphantasiezu bestimmten körperlichen Typen, gewachsen zu bleiben, muss man der Plastik schon gestatten, sowohl allegorische und symbolische Figuren wiePortraits zu produciren, sowohl die genrehaften Typen des polymorphen Gattungsideals ohne Anflug jeder Individualisirung immer neu zu gestalten, als auch die überlieferten Typen einer abgestorbenen Götterwelt immer neu in akademischen Studien zum ästhetischen Scheinleben zu erwecken. Wer den einzigen Zweck aus den Augen verliert, dem alle diese Kunstübungen dienen, der kann leicht zu dem harten Urtheil gelangen, dass die ganze Plastik gegenwärtig eine todte, nur noch akademisch weiter gepflegte Kunst sei; aber sie ist diess nur als Vorübung der Künstler für ihren wahren lebendigen Beruf. Dieser lebendige Beruf der modernen Plastik mag aus kulturgeschichtlichem Gesichtspunkt niedriger zu schätzen sein als derjenige der antiken, welche wesentlich dem religiösen Kultus diente; aus ästhetischem Gesichtspunkt dagegen wird sie ebenso in der einen Hinsicht höher zu bewerthen sein, wie in der andern Hinsicht niedriger. Höher wird man die moderne Plastik stellen müssen, weil sie in der engen Anlehnung an die historische Individualität des dargestellten Helden den Fuss kräftiger auf die Schwelle zum konkret Individuellen setzt als die auf die mythologische Charakteristik der Dichter gestützte Individualisirung der göttlichen Idealgestalten; niedriger wird man sie stellen müssen, weil der ideale Gehalt auch der bedeutendsten geschichtlichen Helden, soweit er im Bildwerk zum Ausdruck gelangen kann, sich mit dem idealen Gehalt des Götter- und Menschenvaters oder des erlösenden Kunstgottes nicht messen kann und dabei doch weit mehr als dieser die formale Schönheit beeinträchtigt. Die ganze Leistungsfähigkeit der Plastik wird man nur ermessen, wenn man beide Gipfelpunkte zusammenfasst als die Pole, um welche die Axe dieser Kunst sich dreht.

Die Abstraktheit der Plastik, ihre keusche und kühle Zurücksetzung des sinnlich Angenehmen, ihre Beschränkung auf das mehr oder minder differenzirte Gattungsmässige und ihre Begünstigung der formalen Schönheit im Vergleich zu den andern Künsten, giebt derselben einerseits einen weihevollen Adel und erleichtert ihr die rein ästhetische Haltung und das Ueberstehen jeder Versuchung, durch sinnliche und stoffliche Reize zu wirken, der andre Künste so leicht erliegen; andrerseits aber setzt sie dieselbe der Gefahr aus, einen leeren Formalismus und abstrakten Idealismus zu begünstigen. Wer die Plastik um ihres weihevollen Adels willen als höchste der Künste schätzt und seine allgemeine ästhetische Anschauungsweise vorzugsweise auf die Plastik stützt, der wird leicht dazu gelangen, den Mangel an konkret individuellem Gehalt, um dessentwillen die Plastik erst auf der Schwelle der Kunst steht, ganz zu übersehen oder doch gering zu

schätzen, das bei der Plastik berechtigte Maass von Begünstigung der formalen Schönheit von der Kunst ganz allgemein zu fordern, und entweder in dieser formalen Schönheit oder in dem idealen Gehalt des Gattungsmässigen das Wesentliche aller Kunstschönheit zu suchen. So erklärt es sich, dass der grösste Philosoph des noch rein klassischen Hellenismus, Platon, und sein Erneuerer Winckelmann, die beide von der plastischen Kunstanschauung ausgingen und in ihrer gesammten Kunsttheorie von dieser beeinflusst waren, zu Begründern des abstrakten ästhetischen Idealismus mit einem starken Beisatz von Formalismus wurden, und dass der entschiedenste Vertreter des abstrakten ästhetischen Formalismus, Zimmermann, alles Romantische grimmig verfolgt und immer auf das Klassische pocht, worunter er wesentlich die plastische Kunstanschauung versteht.

Hat sich einmal die malerische Kunstanschauung in einer Zeit oder einem Volke verbreitet, so ist es sehr schwer für ein Publikum von nicht ganz besonders hoher ästhetischer Bildung, sich von dem Einfluss der malerischen Kunstanschauung bei der Betrachtung und Beurtheilung der Plastik frei zu halten. Es werden dann leicht diejenigen Bildwerke am meisten geschätzt, welche die Grenzen der Plastik nach der Seite des Malerischen am kühnsten überschreiten oder überspringen, solche dagegen, die sich innerhalb der Grenzen der Plastik halten, als zu kühl, zu todt, zu abstrakt, zu akademisch verurtheilt. Ein solches Publikum ist gewöhnt, einen reicheren, konkreteren und individuelleren Gehalt und eine charakteristischere, wenn auch hässlichere Erscheinungsform vom Kunstwerk zu verlangen, als die Plastik sie bieten kann und darf, und kehrt darum leicht ganz und gar der Plastik mit Geringschätzung den Rücken. Dem gegenüber ist daran zu erinnern, dass auch die Malerei in ihrer Weise verpflichtet ist, ein relatives Maximum formaler Schönheit zu gewähren, und dass sie zu dem Zweck immer von Neuem bei der Plastik in die Lehre gehen muss. Die Plastik ist älter als die Malerei, und nach dem Gesetz, dass die Ontogenese in abgekürzter Weise die Phylogenese wiederholt, muss heute noch und für immer jeder Maler mit Studien an der Plastik beginnen, sei es dass er selbst sich im Modelliren übt, sei es dass er nur zeichnend sich in die plastische Form versenkt. Durch das Zeichnen nach plastischen Kunstwerken gewinnt auch der Laie unschwer soviel ästhetische Bildung, um die plastische Auffassung des reinen Formenscheins und die malerische des Augenscheins streng auseinanderzuhalten und keine von beiden durch Uebergriffe in das Gebiet der andern mit ihren abweichenden Aufgaben und Gesetzen verwirren zu lassen. Aber soviel ist sicher, dass zu einer Zeit, wo die Malerei ihr künstlerisches Vermögen bereits voll entfaltet und das Publikum an malerische Auffassung gewöhnt hat, das Interesse an der malerischen Individualität, Charakteristik, Bewegtheit und Lebendigkeit in den Vordergrund treten muss, und dass die Plastik nur so lange den ersten Platz unter den bildenden Künsten im Volksinteresse beanspruchen und behaupten kann, als die Malerei selbst noch in plastischer Gebundenheit verharrt und den Gegensatz der malerischen gegen die plastische Kunstanschauung noch nicht entdeckt hat.

b. Die Kunst des Augenscheins oder die Malerei.

Dieselbe zerfällt, wie schon bemerkt, in eine Kunst des abstrakten achromatischen und des vollen, chromatischen Augenscheins oder in Zeichnenkunst (Graphik) und Malerei. Die erstere giebt den Augenschein, wie ihn der Farbenblinde wirklich hat. Da aber die Farbenblinden doch nur einen kleinen Procentsatz der Menschen ausmachen und die Graphik sich keineswegs bloss als Kunst für Farbenblinde, sondern für alle Menschen darbietet, so entsteht die Frage, was zu einer solchen Abstraktion berechtigt. Da ist es denn einerseits das praktische Bedürfniss, im Studium und in der Fixirung durch Skizzen Zeichnung und Farbe zu sondern, was dem Zeichnen seinen praktischen Werth sichert. Aber wenn auch das Publikum ein Interesse daran haben mag, das Werden eines Künstlers und seiner Kunstwerke zu verfolgen und deshalb seinen Studien, Skizzen und Kartons eine liebevolle Beachtung schenkt, so ist damit das Zeichnen doch nur als technischer Behelf der Malerei, aber nicht als selbstständige Kunst gerechtfertigt, und sie wird es auch dann nicht, wenn der Künstler vor der Ausführung seiner Kartons hinwegstirbt und dieselben als einziges Denkmal seiner grossen Entwürfe der Nachwelt hinterlässt, da man es in diesem Falle eben nicht mit vollendeten Kunstwerken sondern mit Entwürfen zu solchen zu thun hat. Eine gewisse Selbstständigkeit wird der Zeichnenkunst dagegen durch die Bedingungen der Vervielfältigung gesichert, weil die Vervielfältigung der Gemälde trotz der Fortschritte des Farbendrucks doch immer noch auf enge Gebiete beschränkt und an den Aufwand viel höherer Kosten gebunden ist.

Die vervielfältigende Graphik ist in ihrer Behandlungsweise an die Technik der Vervielfältigung (Kupferstich, Stahlstich, Holzschnitt, Steindruck u. s. w.) gebunden und erzeugt dadurch ebenso viele graphische Stilarten, ausgenommen da, wo sie auf rein mechanischem Wege vermittelst der Photographie und der photographischen Druckverfahren zu Stande kommt. Diese Stilarten wirken zurück auf den Stil desjenigen Künstlers, der entweder ein vorhandenes Gemälde durch eine zur Vervielfältigung bestimmte Zeichnung reproducirt, oder aber eine Originalzeichnung zum Zweck der Vervielfältigung entwirft. Am engsten wird die Verbindung, wenn der entwerfende und vervielfältigende Künstler in einer Person vereinigt ist (Künstlerradirung, Künstlerholzschnitt); aber auch dann, wenn der entwerfende Künstler die Vervielfältigung einem andern überlässt, wird die Bedingtheit der Zeichnung durch den Zweck und die Technik der Vervielfältigung um so deutlicher hervortreten, je klarer der Künstler sich seiner Aufgabe bewusst war. Die Zeichnenkunst verdankt in diesem Falle ihre Selbstständigkeit der Anlehnung an die vervielfältigenden Künste, welche dem Kunsthandwerk näher stehn; es ist aber darum noch nicht nöthig, dass sie sich immer gleich als Illustration in den Dienst einer andern Kunst begiebt, oder als Initialenzeichnung oder Vignette zur unfreien dekorativen Kunst herabsinkt, da sie ebensogut auch als selbstständige und freie Kunst zu wirken fortfahren kann. Immerhin

ist die Abstraktion von der Farbe doch lediglich durch eine ausserästhetische Rücksicht (die Schwierigkeit oder die Kosten der Vervielfältigung) bedingt, auch wenn die Zeichnung ganz als freies und selbstständiges Kunstwerk in die Welt tritt, und es bleibt daher die Frage bestehen, ob es auch rein ästhetische Gründe geben kann, welche zu der Weglassung der Farbe nöthigen, oder dieselbe doch empfehlen.

Diese Nöthigung liegt nun in der That da vor, wo die Sujets der Darstellung aus einer nicht bloss imaginären sondern gradezu mit der Realität in Widerspruch stehenden Welt entlehnt sind. Man kann Stoffe aus der griechischen oder heidnischen Mythologie malen, weil sie einer zwar imaginären aber doch durch den Volksglauben in die Realität eingefügten Welt angehören; aber man kann z. B. nicht eine Thierfabel malen, weil die sprechenden und menschlich verkehrenden Thiere einer Welt angehören, welche sogar der Volksglaube als eine illusorische, der Realität widersprechende weiss. Das in Farbe ausgeführte Thier stellt immer nur ein ganz gemeines Thier dar, aber nicht das vermenschlichte Phantasiewesen der Fabel; die Sättigung des Augenscheins mit der naturtreuen Farbe lässt der Phantasie nicht mehr den Spielraum übrig, um in dem Bilde mehr als ein blosses Thier zu sehen. Eine Hineintragung menschenähnlicher Züge in Miene und Geberde des farbig gemalten Thieres würde als ein offenbarer Widerspruch gegen die konkrete Bestimmtheit des farbigen Augenscheins empfunden werden; dagegen ist das bloss gezeichnete Thier sehr wohl einer gewissen bildlichen Vermenschlichung fähig und gewährt auch ohne solche der Phantasie den nöthigen Spielraum zur Vermenschlichung, weil der abstrakte achromatische Augenschein ähnlich wie die Plastik eine gewisse abstrakte Idealität begünstigt. So sehr es ästhetisch fehlerhaft ist, Allegorien zu malen, weil ihr Inhalt ein abstrakt idealer, begrifflicher und deshalb ausserästhetischer ist, so ist doch die bildliche Allegorie immer noch erträglicher in der Zeichnung oder in der Plastik als in der farbigen Malerei, weil die letztere am dringendsten von diesen drei Künsten einen absolut konkreten, schlechthin individuellen idealen Gehalt verlangt, während die Abstraktheit des ästhetischen Scheins der beiden andern sich eher sogar mit einem idealen Gehalt von einer gewissen Abstraktheit zu vertragen scheint.

Mindestens empfehlenswerth ist die Zeichnung an Stelle des Gemäldes in solchen Fällen, wo das Sujet zwar nicht der Realität widerspricht, weil es derselben entrückt ist, aber doch als imaginär und unwirklich gewusst wird, oder aber, wo die Phantasie Spielraum behalten will, um das bildlich nur Angedeutete in ihrer eigenen Weise nach subjektiver Neigung und Gewöhnung zu ergänzen. Ersteres ist der Fall bei bildlichen Darstellungen aus der Märchenwelt, und in um so höherem Grade, je ferner dieselben in ihren Voraussetzungen und Gesetzen der Wirklichkeit stehn, letzteres bei der Illustration hervorragender Dichterwerke, in denen sich niemand durch schlechthin konkrete Durchführung die bereits festgewurzelten Bilder seiner Phantasie stören lassen mag. Je selbstständiger die reproduktive

Phantasie eines Lesers ist, desto störender wird ihm jede Illustration bei der Lektüre sein; eine Goethe-Ausgabe mit meisterhaft durchgeführten Farbendrucken wäre gradezu unerträglich für einen ästhetisch veranlagten Leser, womit das demnächstige Erscheinen einer solchen für den gedankenlosen Bildungspöbel natürlich nicht ausgeschlossen ist. Selbstständige Bilder aus der Märchenwelt, wenn sie durch ihr Format zur Aufhängung im Zimmer bestimmt sind, werden allerdings nicht so gern wie Mappenbilder ganz auf die Farbe verzichten, desto sicherer aber auf eine naturtreue Behandlung des Kolorits, und sich mit abgeblassten zarten Farbentönen begnügen. Je zarter und duftiger, je phantastischer und erdentrückter das Märchen ist, desto hingehauchter werden die Farben sein müssen, bis sie sich zur blossen Andeutung verflüchtigen. Es ist ein zufälliges äusseres Zusammentreffen, dass grade solche zart angedeuteten Farben sich vorläufig besser zur Vervielfältigung eignen als die satten, weil die letzteren eine weit reichere Skala von Uebergangstönen erfordern, um eine gleiche Feinheit der Uebergänge zu erzielen. Auch die Bilder einer abgestorbenen Mythologie dürfen nicht mit derjenigen vollen Sättigung der Farbe behandelt werden, die mit dem naturschönen Augenschein wetteifert; je mehr die Staffeleimalerei zur Sättigung des Kolorits vorgedrungen ist, desto mehr sind demgemäss die mythologischen Stoffe aus ihr entschwunden und haben sich auf die Freskomalerei und Dekorationsmalerei zurückgezogen, welche ohnehin an Farbensättigung nicht mit der Staffeleimalerei und dem Naturschönen wetteifern kann.

Es zeigt sich hier, dass die achromatische und die chromatische Malerei keineswegs durch eine Kluft getrennt sind, sondern dass durch Verblassen und Vergrauen der Farbentöne die letztere ganz allmählich in die erstere übergeht. Dieser Uebergang ist analog demjenigen der Statuengruppe in das Hochrelief, dieses in das Flachrelief und dieses wieder in die Umrisszeichnung mit eintöniger Ausfüllung. —

Die Malerei im engeren Sinne wird gewöhnlich nach den dargestellten S u j e t s eingetheilt in religiöse, mythologische, historische, Genre-, Portrait-, Thier-, Landschafts- und Stilleben-Malerei. Mit dieser Eintheilung kreuzt sich eine zweite nach der benutzten Technik: Aquarell-, Pastell-, Gouache-, Oel-, Fresko- und Wasserglass-Malerei. Man kann noch eine dritte Eintheilung nach der Grösse des Maassstabs aufstellen, welche theilweise als Bindeglied zwischen die erste und zweite tritt und die Beziehungen beider vermittelt. Die Wahl der Stoffe ist nämlich bestimmend für den Maassstab, und dieser bis zu einem gewissen Grade für die Wahl der Technik; umgekehrt hat die vorzugsweise Einübung auf eine bestimmte Technik zur Folge, dass der dieser Technik angemessenste Maassstab der Darstellung begünstigt wird, der wieder Beschränkungen in der Wahl des Sujets auferlegt. Andrerseits findet aber auch zwischen Sujet und Technik eine direkte Wechselwirkung ohne Vermittelung des Maassstabs nach dem Sättigungsgrade des Kolorits statt; diejenigen Sujets, welche ein möglichst sattes oder möglichst abgeblasstes Kolorit verlangen, werden auch eine Technik begünstigen, welche dem einen oder dem

andern vortheilhaft ist. Durch die Oelmalerei sind matte Tinten schwerer zu erreichen, während sie dem satten Kolorit am günstigsten ist. Die eigentliche Freskomalerei passt für Farben von mittlerem Sättigungsgrade, welche keine zu feinen Uebergänge verlangen. Die Aquarellmalerei reicht von den zartesten und blassesten Tinten bequem bis zu den mittleren Sättigungsgraden, ist aber neuerdings auch mit Erfolg zu Gemälden von ziemlich sattem Kolorit künstlich emporgeschraubt worden. Die Pastellmalerei ist ebenfalls von Natur den mittleren Graden der Farbigkeit günstiger und nur künstlich in den Wettstreit mit der Oelmalerei hineingezogen.

Nach der Grösse des Maassstabs kann man Klein-, Mittel- und Gross-Malerei unterscheiden. Da man bei jedem Bilde auf einen Abstand des Beschauers von der doppelten Grösse der grössten Dimension (Diagonale) rechnet, so erfordert das Bild in kleinerem Maassstab eine sorgfältige Detailausführung, die auf das Grossbild übertragen eine fehlerhafte und erdrückende Ueberladung sein würde. Andrerseits erfordert das Grossbild eine relativ viel engere Zusammendrängung der Figuren, weil die absolute Grösse der Lücken und damit ihre Auffälligkeit für den Beschauer mit dem Maassstab wächst. Deshalb muss der zeichnerische Entwurf für grosse Gemälde im Maassstabe des Bildes gemacht werden, weil eine im verkleinerten Maassstab entworfene Komposition sich bei nachträglicher Vergrösserung gewöhnlich als zu leer erweist, während die verkleinerten Nachbildungen grosser Gemälde als zu gedrängt auffallen.

Die Freskomalerei passt nur für grosse oder mittelgrosse Bilder, die Aquarellmalerei nur für kleine oder mittelkleine, die Oelmalerei je nach der Behandlung sowohl für grosse und mittelgrosse als auch für kleinere, wenn sie nicht allzu klein sind; letztere thut Unrecht, an Kleinheit mit der Aquarelltechnik zu wetteifern, wenn sie auch in der Dekorationsmalerei mit der Freskotechnik den Kampf aufnehmen kann. Zur Kleinmalerei gehört die Miniaturmalerei und ein Theil der Genre- und Landschaftsbilder; zur Mittelmalerei ein kleiner Theil der Aquarellbilder grösseren Formats und die Staffeleibilder der Oel- und Pastell-Malerei, zur Grossmalerei die Wand- und Dekorationsmalerei. Aus der Verbindung und Wechselwirkung der Technik und des Maassstabes ergeben sich die Stilgesetze dieser verschiedenen Arten der Malerei. —

Eine besondre Art ist die Dekorationsmalerei, weil sie in Verbindung mit der Bühne und den auf derselben befindlichen Requisiten und Darstellern den scenischen Schein hervorbringt. Der scenische Schein ist zusammengekoppelt aus malerischem Schein und Realitäten, welche dem Bereich des unfreien Schönen angehören können; hierdurch ist im scenischen Schein ein ästhetischer Widerspruch gesetzt, der nur dann geduldet werden kann, wenn die Bühne zum Schauplatz für die Produktionen einer höheren Kunst, der Mimik, wird und nur um deswillen gesetzt ist, um diese Kunstleistungen zu ermöglichen. Die scenische Dekorationsmalerei steht also wesentlich im Dienste der Mimik und ist nur als Glied der zusammengesetzten Bühnenkünste ästhetisch zu rechtfertigen. Nur durch die Rücksicht auf das scenisch

Nothwendige wird auch das Hintereinanderstellen von Gemälden in verschiedener Entfernung vom Beschauer unter Umständen entschuldbar, wie es bei uns in den Seitenkoulissen der Bühne und in den gemalten Vorsatzstücken in viel zu weitem Umfang üblich ist; aus rein malerischem Gesichtspunkt dagegen ist unbedingt an der Forderung festzuhalten, dass der Augenschein in der Projektion auf eine einzige Fläche fixirt werde, und jede Kombination von gemalter und wirklicher Tiefendimension schlechthin zu verwerfen als eine Durchbrechung und Zerstörung der Reinheit und Konsequenz des ästhetischen Scheins. Diejenige Herstellung eines abgegrenzten scenischen Scheins, welche die Mimik durch Marionetten imitirt, oder das Puppentheater, hat als Parodie der Bühnenkunst seine ästhetische Berechtigung, ebenso wie es als Kinderbelustigung und Kinderspielzeug seine kulturgeschichtliche und pädagogische Berechtigung hat; dagegen hat die Herstellung eines abgegrenzten scenischen Scheins ohne alle Mimik, sei es wirkliche, sei es marionettenhaft imitirte, d. h. die blosse Verbindung eines gemalten Hintergrunds mit realen Requisiten oder mit einer Staffage von ausgestopften Thieren oder menschenähnlichen Kleidergruppen gar keine ästhetische Berechtigung, und die kulturgeschichtliche und volkspädagogische Entschuldigung für solche „Dioramen", dass durch Anregung der Schaulust in der stumpfen Masse ein gewisser ästhetischer Sinn geweckt werde, muss verworfen werden angesichts der Thatsache, dass durch solchen ästhetischen Widersinn dem Volke nur eine barbarische Geschmacksverirrung künstlich angezüchtet wird.

Die hierin sich offenbarende Perversität des Geschmacks ist dieselbe, welche in der Plastik nach naturwahrer Bemalung strebt; wie man hier vergessen soll, dass man ein plastisches Kunstwerk vor sich hat, so dort, dass man ein malerisches Kunstwerk vor sich hat. In beiden Fällen zielt das Streben nicht mehr auf ästhetischen Schein sondern auf unästhetische Täuschung ab; wie man die Kleiderpuppen von wirklichen Menschen zu unterscheiden unfähig sein soll, so den gemalten Hintergrund von einer wirklichen landschaftlichen Abgrenzung. Der gebotene plastische Schein will nicht mehr Formenschein und der malerische nicht mehr Augenschein, sondern beide wollen die bis zur Täuschung gesteigerte Imitation der Wirklichkeit sein; die ausserästhetische Illusion ist der Zweck dieses Kunststücks, und Plastik und Malerei werden nur zur Erreichung dieses unkünstlerischen Zwecks gemissbraucht. Gelingt die beabsichtigte „Täuschung", so ist allerdings nicht abzusehen, warum nicht die zu ihrer Erzielung gemissbrauchten Künste zu ihr zusammenwirken sollten, da der Zweck doch mit Kunst nichts mehr zu thun hat und beide mit verschiedenen Mitteln demselben Zwecke dienen; der höchste Triumph dieser Täuschungskunst ist erzielt, wenn das Publikum bekennt, kaum unterscheiden zu können, wo die Wirklichkeit aufhört und die Malerei anfängt.

Wenn die Wachsfigurenkabinete das Publikum mit solchen Kunststücken amüsiren, so hat das grade so viel Berechtigung, als wenn ein Taschenspieler dafür Geld nimmt, dass er einen hohlen Würfel für einen massiven halten zu lassen möglich macht; denn jede Art

von Kunststück hat das Recht zu existiren, so lange es noch Bewunderer der zu seiner Erzeugung nöthigen Kunstfertigkeit findet. Dagegen ist es wünschenswerth, dass bei solchen Täuschungskunststücken jeder Schein vermieden werde, als ob zugleich auch ästhetische Ansprüche durch dasselbe befriedigt werden könnten. Je roher die Ausführungsmittel, je plumper die Täuschung, je geschmackloser die Behandlung, desto unschädlicher sind solche Schaustücke, weil sie desto weniger den ästhetischen Sinn anregen; die Technik der Malerei darf nicht vollkommener sein, als eben zur Erzielung der ausserästhetischen Täuschung erforderlich ist. So wie die Sachen nebenbei gut gemalt sind und den ästhetischen Sinn anregen, wirken sie geschmackverderbend und verwirrend, indem sie systematisch zur Verwechselung der ausserästhetischen Täuschung mit ästhetischem Schein anleiten und das Verständniss für den ästhetischen Schein und das auf ihm beruhende Wesen aller Kunst gar nicht zu Stande kommen lassen. Ist aber das ästhetische Verständniss der tonangebenden Künstler einer Zeit selbst in eine so perverse Richtung gerathen, dass sie die Aufgabe der Kunst nur noch in realistischer Wahrheit, d. h. in möglichst täuschender Imitation der Wirklichkeit zu sehen vermögen, dann kann die Verbindung von solcher naturtreuen Malerei mit naturwahr bemalter Plastik und realen Requisiten zu dem scenischen Schein eines Dioramas nur noch als eine Konsequenz der verkehrten Zeitrichtung begrüsst werden, welche die Erkenntniss und Umkehr beschleunigen muss. Thatsächlich ist das Diorama in der allerneuesten Zeit bereits seinem Wiederaufgehen in das einfache Rahmenbild ganz nahe gerückt. Man hat zunächst den figuralen Theil vom Podium in das Gemälde verlegt und für das Podium einige Requisiten übrig gelassen; alsdann ist das Podium zu einer blossen Barriere für das Publikum behufs Innehaltung der nöthigen Entfernung vom Gemälde geworden, und die Requisiten sinken mehr und mehr zu einem blossen Ersatz des Rahmens, zu einer Art von symbolischer oder gleichgültiger Draperie herab, so dass das Diorama sich nur noch durch das Fehlen des Goldrahmens vom Rahmenbilde unterscheidet. Ob auffallendes und durchfallendes Licht kombinirt wird oder nicht, ist von äusserlicher und nebensächlicher Bedeutung, und nichts hindert, diese Verbindung auch beim Rahmenbilde in Anwendung zu bringen. —

Alles über das Diorama Gesagte gilt ebenso für das Panorama, sofern dasselbe malerischen Schein und Realität zur Erzielung einer ausserästhetischen Illusion verkoppelt. Es schien aber zweckmässiger, diese Erörterungen zunächst an das Diorama zu knüpfen, um die Frage nach der Berechtigung des Rundgemäldes ganz von derjenigen nach der Berechtigung dieser Verkoppelung zu trennen. Man kommt sonst zu leicht dazu, die Form des Rundgemäldes zu verwerfen, weil die Verbindung desselben mit realen Requisiten und Puppen verwerflich ist, oder diese Verbindung zu dulden, weil die Form des Rundgemäldes berechtigt ist. Die ebene Gestalt der Bildflächen bei unsrer gesammten Malerei ist lediglich eine Ackommodation an die gegebenen Wandflächen oder an die Bequemlichkeit der Anfertigung, Bearbeitung und Aufbewahrung der Holz-, Papier- und Leinwand-

Tafeln. In Wahrheit ist die Projektionsfläche des Augenscheins als innere Seite einer Kugeloberfläche anzusehn, und jeder begrenzte Ausschnitt aus dem Augenschein müsste demnach die Innenseite eines Stückes Kugeloberfläche zur Bildfläche haben. Die hohle Seite einer Cylinderoberfläche entspricht dem Sachverhalt schon eher als eine ebene Bildfläche, besonders wenn nur der dem Horizonte näher gelegene Theil des Augenscheins dargestellt und das Oben und Unten weggelassen wird. Für kleinere Ausschnitte aus dem kugelförmigen Augenschein wird der Fehler der Abweichung der ebenen von der gekrümmten Projektionsfläche praktisch gleichgültig; für grosse Bilder, insbesondre für Landschaften von grosser Breite bei mässiger Höhe (z. B. Städteansichten) macht er sich schon recht störend bemerkbar. Da wird es dann entschieden rathsam, an Stelle der Ebene ein entsprechendes Stück Cylindermantel zur Bildfläche zu wählen, und zwar mindestens von da an, wo die Breite des Landschaftsbildes einen Gesichtswinkel von mehr als 45 Grad einnimmt.

Entschliesst man sich aber einmal zu einer cylinderförmigen Bildfläche, so bedarf es besonderer Vorkehrungen zu deren Aufstellung, da dann die gewöhnliche Art der Einrahmung und Aufhängung an einer ebenen Wand nicht mehr passt; sind aber doch einmal besondre Vorkehrungen für die Aufstellung nöthig, so wird man auch gern gleich einen etwas grösseren horizontalen Ausschnitt als 45 Grad herausgreifen, und zwar in der Regel gleich bis zum Halbrundbilde von 180° fortgehen, wenn man nicht gar zum vollen Rundgemälde greift. Das volle Rundgemälde unterscheidet sich hauptsächlich dadurch vom Rahmengemälde, dass es keine seitliche Abgrenzung des Gesichtsfeldes hat, sondern horizontal in sich zusammenfliesst. Dagegen bedarf auch das cylindrische Rundgemälde einer Abgrenzung nach oben und unten, die entweder objektiv durch einen Rahmen, oder subjektiv durch Abblendung des Gesichtsfeldes für den vorgeschriebenen Standpunkt des Beschauers erreicht werden kann. An Stelle der oberen Abgrenzung kann auch das gemalte Himmelsgewölbe treten, wodurch das cylindrische Rundgemälde zum Halbkugelbilde wird;*) dagegen ist der malerische Zusammenschluss nach unten dadurch verhindert, dass der reale Standpunkt des Beschauers ihn durchbricht. Diese Schwierigkeit lässt sich nur auf dem Wege beseitigen, dass man das Halbkugelgemälde zum Ganzkugelgemälde erweitert und dem Zuschauer seinen Standort im Centrum der Kugel auf einem ziemlich hoch über den Boden emporragenden Thurme anweist. Nur wenn der Thurm so hoch gedacht wird, dass er jeden Vordergrund ausschliesst und auch das zu seinen Füssen Liegende schon stark verkleinert zeigt, nur dann sind die Schwierigkeiten der Perspektive eines Ganzkugelbildes

---

*) Ein solcher Versuch ist meines Wissens bisher nicht gemacht, obwohl die technischen Schwierigkeiten der Aufspannung der Bildfläche gewiss nicht unüberwindlich sind und Schwierigkeiten der Beleuchtung für das elektrische Licht kaum noch existiren. Das Tageslicht ist allerdings in solchem Falle nicht verwendbar, ausser als Quelle für durchscheinendes Licht; die Quelle des auffallenden Lichtes müsste möglichst nahe dem Centrum der Halbkugel, also dicht über den Köpfen der Beschauer, etwa in einem Thurmhelm angebracht sein.

zu überwinden. Da jedoch eine solche Zuspitzung die Zahl der gleichzeitigen Beschauer zu sehr verringern würde, so wird man aus praktischen Gründen nach unten hin immer einen Abschluss durch Abblendungen zu Hülfe nehmen müssen, deren Vorhandensein mehr oder minder geschickt motivirt sein kann (z. B. Fensteröffnungen auf einem Aussichtsthurm, vorspringendes Dach eines Gebäudes u. s. w.). Das Rundgemälde bleibt dabei völlig reiner und ungetrübter malerischer Schein, indem der reale Standort der Beschauer sammt seinen Abblendungen durch eine Kluft, oder leere Luftschicht von dem Objekt der Anschauung getrennt bleibt; jeder Versuch, diese Kluft durch ein Podium mit Requisiten, realer Staffage u. dgl. auszufüllen dagegen zerstört die Reinheit des ästhetischen Scheins, indem es ohne Entschuldigung durch das Bindeglied der Mimik den malerischen Schein zum scenischen Schein (Rundbühnenschein) zu erweitern sucht.

Die Thatsache, dass bei den neueren Panoramen der Schwerpunkt mehr und mehr auf das Gemälde gelegt und der scenische Theil immer nebensächlicher behandelt worden ist, lässt hoffen, dass die Einsicht bald durchdringen wird, dass das Rundgemälde erst durch völlige Ausscheidung desselben ästhetische Berechtigung erlangen kann. In dieser Gestalt wird es auch berufen sein, wirklich eine volkspädagogische und kulturgeschichtliche Wirksamkeit zu entfalten, indem es Leute, die kein Museum und keine Galerie umsonst besuchen würden, dazu verlockt, ihr Eintrittsgeld dafür zu entrichten, dass sie unter die Gewalt eines ästhetischen Eindrucks gerathen, und sie dadurch überhaupt für malerischen Schein empfänglicher gemacht werden. Diese Aufgabe kann aber das Panorama nur dann lösen, wenn es auf jede ausserästhetische Täuschung verzichtet und sich streng in den künstlerischen Grenzen hält, wenn es also gar nicht danach strebt, eine Verbindung von Malerei und farbiger Plastik herstellen zu wollen, sondern ganz und ausschliesslich mit malerischem Schein wirkt.

Ein solches Rundgemälde steht insofern unter eigenthümlichen Bedingungen, als ihm der eigentliche Vordergrund fehlt; denn dieser ist eben abgeblendet, also durch eine Kluft oder einen leeren Luftraum ausgefüllt, weil der Zuschauer im Centrum des Kreises stehen muss und dadurch dem Bilde zu weit entrückt wird, als dass ein Vordergrund perspektivisch möglich bliebe. Ein Bild, das nur Mittelgrund und Hintergrund ohne Vordergrund bietet, ist natürlich in seinem Stoffkreise beträchtlich eingeengt, da die etwaigen Figuren zu klein ausfallen, um ein Handlungsbild zu liefern und bloss noch als Staffage der Landschaft dienen können. Die meisten bisherigen Panoramen leiden an dem Fehler, auch noch durch Figuren wirken zu wollen, wodurch die Wirkung des Ganzen zerstört wird, weil die Figuren doch mindestens im ferneren Vordergrund stehen müssen, um gross genug für eine ausdrucksvolle Handlung zu sein. Man hat sich bereits entschlossen, die Kleidergruppen des scenischen Podiums fallen zu lassen, aber man hat das scenische Podium selbst noch nicht fallen lassen und ist dadurch der Versuchung erlegen, wenigstens im Gemälde Handlungsbild und Landschaftsbild noch vereinigen zu wollen. Es bleibt nun noch der weitere Schritt übrig, die handelnden Figuren auch

im Gemälde ebenso fallen zu lassen, wie auf dem scenischen Podium und das Rundgemälde endlich zu dem zu machen, was es seinem Wesen nach allein sein kann, zum Landschaftsbild mit oder ohne Staffage. Aber auch von Landschaften sind alle diejenigen ausgeschlossen, bei denen die Hauptsache oder ein wesentlicher Bestandtheil der Darstellung im Vordergrund liegt und nur solche zugelassen, die nicht bloss nach einer Richtung sondern nach allen Richtungen einen Fernblick gewähren.

Zur Darstellung im Rundgemälde oder Halbrundgemälde eignen sich demnach nur die Rundblicke oder Halbrundsichten von einem über den Vordergrund erhobenen Standpunkt, z. B. die Rundschau von einem höheren Berge, oder die Halbrundsicht von einer Berglehne auf die Ebene, oder der Blick von einem Thurme auf eine Stadt, oder der Anblick eines Thalkessels von einem erhöhten Punkte in dessen Mitte, ganz besonders aber die See. Alle Marinestücke oder „Seeschaften" leiden an dem Uebelstand, dass sie durch die Enge ihres Rahmens den Eindruck der Grossartigkeit und Erhabenheit aufheben, welchen die Natur durch die Unbegrenztheit und scheinbare Unendlichkeit des Gesichtskreises auf der See hervorbringt; grade diesen Faktor des ästhetischen Eindrucks kann das Rundgemälde festhalten und zu künstlerischer Geltung bringen. Dadurch eröffnet das Panorama der Malerei ein Stoffgebiet, das ihr vorher im Rahmenbilde gar nicht oder nur bruchstückweise zugänglich war und erweitert damit wirklich die Sphäre dieser Kunst und zwar nach der Seite des Erhabenen. In Bezug auf die Schönheit ist das Rahmenbild mit Vordergrund günstiger gestellt als das Rundbild ohne solchen, und das Halbrundgemälde wegen der grösseren äusseren Einheit des ästhetischen Scheins (stärkeren Einheitlichkeit der Komposition) günstiger als das Ganzrundgemälde; aber in Bezug auf imposante Grossartigkeit und Erhabenheit des Eindrucks ist die Stufenleiter die umgekehrte, und es ist wesentlich das Imponirende des nirgends abgeschnittenen vollen Horizonts, wodurch die Fernsicht des Ganzrundgemäldes auch den für malerische Schönheit sonst unempfänglichen Beschauer packt und fesselt.

Es ist nicht richtig, dass das Rundgemälde einer idealischen Behandlungsweise widerstrebe; dieser Irrthum ist nur aus der bisher üblichen unästhetischen Verquickung des Rundgemäldes mit einem realen Podium und realen Requisiten, kurz aus dem Streben nach ausserästhetischer Täuschung entsprungen, hat aber in dem rein malerischen Panorama gar keine Begründung. Im Gegentheil, alles Streben nach realistischer Wahrheit knüpft sich an die unmittelbar nahen Objekte des Vordergrundes, während die Ferne an und für sich schon antirealistisch, idealisirend, auflösend, verklärend wirkt. Dass die Mehrzahl der bisherigen Panoramen moderne Schlachtscenen zur Staffage genommen haben, um dadurch die realen patriotischen Gefühle der Beschauer in ausserästhetischer Weise zu erregen, kann nur als ein Missbrauch der Kunst bezeichnet werden, der glücklicher Weise von selbst mit den patriotischen Erinnerungen des lebenden Geschlechts an die miterlebten grossen Kriege mehr und mehr schwinden wird; deshalb kann auch der aus diesem zufälligen Miss-

brauch entstammende realistische Zug dieser Schlachtpanoramen ebensowenig auf Rechnung der Kunstform des Rundgemäldes gesetzt werden wie die Verwechselung von ästhetischem Schein und ausserästhetischer Täuschung. Die Landschaft, deren idealer Gehalt niemals das hier bloss zu den Ausdrucksmitteln gehörige äusserliche Sujet, sondern die mit diesen Mitteln ausgedrückte seelische Stimmung oder Symphonie von Seelenstimmungen und Naturgefühlen ist, gehört ihrer Natur nach unter die subjektiven Varietäten der Kunst, wie die Musik und Lyrik, und steht schon aus diesem Grunde dem Realismus einer sklavischen Nachahmung des Naturvorbilds ferner als irgend eine andre Varietät der Malerei.*) Die Rundlandschaft ohne Vordergrund fordert diesen subjektivistischen idealischen Zug in potenzirtem Maasse, weil, abgesehen von dem bloss abstrakten Gedanken der topographischen Einheit des Aufnahmeterrains, jede anschauliche äussere Einheit des Objekts für simultane Auffassung fehlt, und in Ermangelung ihrer die Einheit der Stimmung das einzige Band, und zwar das innere geistige Band, den einheitlichen idealen Gehalt für die successiv aufgefassten Eindrücke der vier Himmelsgegenden liefern muss. Was das Panorama in dieser idealischen Richtung einer potenzirten Stimmungsmalerei des Erhabenen zu leisten vermag, kann erst die Zukunft lehren, da bisher alle Bestrebungen auf landschaftliche Stimmung im Panorama an der unästhetischen Verquickung mit Realitäten und ausserästhetischen patriotischen Zwecken scheitern mussten. Wenn diese Ansicht über das Panorama erst durchgedrungen sein wird, so wird sich ebenso die Abneigung der idealistischen Künstler und Kunstfreunde gegen dasselbe legen, wie die Einbildung der antiidealistischen Revolutionäre in der Kunst in nichts zerfliessen wird, als ob vom Panorama eine realistische Reform der bildenden Künste überhaupt ausgehen könnte. —

Während die Plastik durch ihren abstrakten Formenschein den ästhetischen Vortheilen und Gefahren des sinnlich Angenehmen entrückt ist, sieht die Malerei sich beiden ausgesetzt; während die erste schon durch ihre abstrakt-gattungsmässige Idealität verhindert ist, sich zu eng an die Nachahmung von Naturvorbildern zu klammern, ist die letztere als Kunst des vollen Augenscheins mit konkret-individuellem Gehalt leichter als irgend eine andre Kunst der Versuchung ausgesetzt, das konkret Individuelle aus dem Naturvorbild zu schöpfen und in Naturnachahmung aufzugehn. Sofern Realismus die Verwechselung des Naturschönen mit dem konkret Individuellen bedeutet, ist es deshalb immer die Malerei, von welcher das Feldgeschrei dieses Realismus ausgeht, und die Mimik und Poesie finden sich immer erst in zweiter Reihe ein, um ihr zu sekundiren. Ebenso stützen sich die ästhetischen Theorien, welche das Wesen des Schönen in der Nachahmung suchen, zu allermeist auf die Malerei in Verbindung mit der Mimik. Es ist demgegenüber hier nur noch an einige Punkte zu

*) In keinem Gebiete der Malerei ist die Behandlung der Farbe so willkürlich und die der Zeichnung so relativ unwichtig, als in der Landschaft; der Landschaftsmaler würde ausgelacht werden, wenn er eine Sommerlandschaft so spinat- und grünkohlfarben malen wollte, wie die Wirklichkeit sie zeigt.

erinnern, erstens dass selbst die Farbe, durch welche die Malerei sich vor der Plastik als die naturtreuere auszeichnet, mit der grössten Willkür der Abweichung vom Naturvorbilde behandelt wird und werden muss, zweitens dass die formale Schönheit der Komposition, der Fluss der Linien, die Symmetrie der Gruppirung, die positive und kontrastirende Harmonie der Zeichnung und Farbengebung vom Künstler selbst in das möglichst treu nachgeahmte Naturvorbild erst hineingetragen werden oder doch in demselben stark idealisirt werden muss, und drittens dass die seelische Stimmung, welche sich des Sujets als ihres Ausdrucksmittels bemächtigt, doch wesentlich Eigenthum des Künstlers ist und darum mit Recht das Aroma seiner künstlerischen Individualität an sich trägt.

Alle grosse Koloristen haben mit souveräner Willkür die Farbenvorbilder der Natur missachtet und verändert, theils um die formalschönen Farbenharmonien herauszubringen, in welchen ihre Farbenphantasie *a priori* schwelgte, theils um das Kolorit im Ganzen wie im Einzelnen zum gefügigen Werkzeug der Offenbarung ihrer Gefühle und Stimmungen zu modeln. Zu dem Zweck haben sie hier die Farbe zum Grau abgedämpft, dort das im Naturvorbild vorhandene Durcheinander von Farbentönen zu einem sonderbaren Farbenmosaik gesteigert, das in der Nähe unverständlich erscheint, aus richtiger Entfernung aber brillant wirkt, bald das Ganze mit einem goldbraunen, bald mit einem bläulichen Ton übergossen. Grade der Kolorist ist der grösste Antinaturalist unter allen Malern, sei es dass er im Interesse einer formalschönen Farbenharmonie, sei es dass er behufs Offenbarung eines idealen Stimmungsgehalts die Natur und deren Farben korrigirt. Einen ästhetischen Idealisten wird man den antinaturalistischen Koloristen nur im letzteren Falle nennen können, während er im ersteren Falle im blossen Formalismus stecken bleibt, ohne mit seiner Korrektur der Naturfärbung bis zur inhaltlichen Idealisirung des Kolorits durchzudringen. Ebenso bleibt der zeichnerische Komponist im Formalismus stecken, wenn er über die Veränderung des Naturvorbildes zum Zweck der Herstellung grösserer mathematischer und dynamischer Gefälligkeit und organisch-lebendiger Schönheit im Bilde nicht hinausgelangt. Wie die formale Schönheit der Farbenharmonie erst als Ausdrucksmittel eines idealen Stimmungsgehaltes einen höheren ästhetischen Werth gewinnt, so auch die formale Schönheit des Linienflusses und des Figurenaufbaus erst als Gefäss eines tieferen idealen Gehalts, mit dem sie harmonirt und zu dessen Versinnlichung sie behülflich ist. Aber selbst dann, wenn sie diese tiefere mittelbare Bedeutung der formalen Schönheit verkennen, stehen die Vertreter der formalen Schönheit doch immer noch thurmhoch über jenen Fanatikern des Nachahmungsprincips, die alle formale Schönheit des Kolorits wie der Zeichnung ebenso wie jeden idealen Gehaltsausdruck cynisch verhöhnen und mit Füssen treten, sobald er nur um eines Haares Breite von ihrem Modell abweicht. Wo der Künstler aus der ihn begeisternden Idee heraus als vollendeter Künstler producirt, da kommt der Anspruch, die unentbehrliche Korrektheit der Darstellung auf deren Uebereinstimmung mit dem Naturschönen,

d. h. auf realistische Wahrheit zu stützen, viel zu spät, weil die Idee selbst den ästhetischen Schein nur so bestimmen kann, dass seine Formen ihr selbst als formbestimmendem Princip gemäss ausfallen, also idealistische Wahrheit zeigen. Ein verzeichnetes Bein oder ein Schwan mit Gänsebeinen ist nicht darum unkünstlerisch, weil sie gegen die realistische Wahrheit verstossen, sondern darum weil sie gegen die idealistische Wahrheit, d. h. gegen die Adäquatheit des organisch Lebendigen an die Idee des Lebens und gegen die Adäquatheit des Gattungsmässigen an den Zweckkomplex der Gattungsidee, verstossen. Der Verstoss gegen die realistische Wahrheit ist überall da nicht nur ein Recht, sondern sogar eine Pflicht des Künstlers, wo die höhere idealistische Wahrheit ihn erlaubt und fordert. Ein Verstoss gegen die idealistische Wahrheit kann niemals durch Hinweis auf die beobachtete realistische Wahrheit entschuldigt oder auch nur beschönigt werden; denn die Beobachtung der realistischen Wahrheit kann grade nur soweit indirekt von Einfluss auf das Kunstschöne sein, als der Maassstab der realistischen Wahrheit, die Naturwirklichkeit, selbst schon idealistische Wahrheit in sich enthält. Inwieweit sie aber solche enthält und inwieweit sie dieselbe vermissen lässt, kann der Künstler niemals aus der Natur entnehmen und erfahren, sondern nur aus sich selbst und seinem ästhetischen Geschmack.

---

2. Die bloss zeitlichen Künste der raumlosen Veränderung vermittelt durch Gehörswahrnehmung, oder die Tonkünste.

Bei der Besprechung der Arten des ästhetischen Scheins haben wir gesehen, dass die feste und gleitende Tonhöhe ebenso wie der artikulirte und unartikulirte Ton zu unterscheiden sind; die Kunst der unartikulirten festen Tonhöhe ist die Instrumentalmusik und wortlose Vokalmusik, die Kunst der artikulirten gleitenden Tonhöhe ist die Sprachmimik, und die Kunst der artikulirten festen Tonhöhe ist der ausdrucksvolle Gesang.

a. Die Instrumentalmusik.

Unter dieser Bezeichnung kann man die wortlose Vokalmusik mit befassen, insofern in letzterer von der Artikulationsfähigkeit des menschlichen Stimmorgans abstrahirt und die Stimme bloss als Instrument im musikalischen Sinne benutzt wird. Eine solche Abstraktion ist, abgesehen von den Studien, die ein Sänger in Solfeggien oder Vokalisen zu machen hat, ästhetisch nicht zu rechtfertigen; praktisch kann man deshalb diese Möglichkeit vernachlässigen und sich auf die Betrachtung der Instrumentalmusik im engeren Sinne des Worts beschränken. Immerhin ist in Erinnerung zu behalten, dass die Vokalmusik an solchen Stellen (Passagen, Fiorituren, Koloraturen), wo sie unter Verzicht auf die Artikulation längere Tonfolgen auf denselben Vokal legt, sich freiwillig auf den Boden der Instrumentalmusik stellt, was dadurch be-

günstigt wird, wenn der Text in einer den Sängern und womöglich auch dem Komponisten unverständlichen Fremdsprache gegeben ist.

Die Instrumentalmusik scheint ihre ersten Stufen ziemlich unabhängig von der Vokalmusik und Sprachmimik entwickelt zu haben, kam dabei aber nicht über ein Stück Tonleiter (Lyra, Hirtenflöte, Löcherflöte) oder über einen Grundton und wenige Obertöne (Thierhorn und Baumstamm-Posaune) hinaus,*) und gelangte zu weiterer Ausbildung nur dadurch, dass sie als Begleitung des Tanzes und des recitirenden Gesanges benutzt wurde. Am Tanze entwickelte sie den Faktor des Rhythmus, an der Begleitung der Recitation lernte sie mit dem Ausdrucksvermögen der Sprachmimik wetteifern. Aber die Melodie und Harmonie konnte sie aus beiden nicht entlehnen, sondern musste dieselbe selbstständig entwickeln, wenn eine solche überhaupt hervorgebracht werden sollte. Die einfacheren Formen der Melodie hat sie denn auch ziemlich früh entfaltet, die Harmonie und die Formen ihrer Fortschreitung und Auflösung dagegen erst recht spät errungen, weil diese der am ehesten entbehrliche Faktor der Musik sind. Die selbstständig entwickelte rhythmisch gegliederte Melodie trat dann mit dem lyrischen Gedicht zum Liede zusammen. Die Tanzweise und die Liedweise sind die beiden Pole, um welche die Axe der Musik sich dreht, und welche beide in Wechselwirkung mit einander sich gegenseitig fördern und steigern, indem die Tanzweise immer von Neuem die Melodiebildung rhythmisch verfestigt und erfrischt, die Liedweise aber immer von Neuem dieselbe verinnerlicht und seelisch vertieft.

Diese beständige Befruchtung der Musik durch die Wechselwirkung mit der rhythmisch gegliederten Geberdenmimik des Tanzes und der ausdrucksvollen Sprachmimik kann man ebenso bereitwillig anerkennen, wie diejenige mit dem poetischen Gefühlsgehalt des gesungenen Textes; dennoch muss man zugeben, dass alle diese Wechselwirkungen nur historische Vehikel, reale Lebensreize zur Erweckung und Entfaltung der in der reinen Musik schlummernden Potenzen waren. Man kann gern einräumen, was die Musik, diese wesentlich passive Kunst, der Befruchtung durch Tanz, Sprachmimik und Poesie verdankt, und dass sie zu jeder Zeit wohlthut, sich immer neu an diesen Quellen zu befruchten, zu erfrischen, zu verjüngen und zu vertiefen, und dennoch kann man darauf bestehen, dass sie dabei nichts Substantielles geborgt oder geschenkt erhalten hat, sondern nur zur Entfaltung ihres eigensten Eigenthums angeregt ist. Die Musik besitzt den Rhythmus ganz ebenso wie der Tanz, und sie hat ihn eben-

*) Die Posaune oder Trompete giebt zwar den Dreiklang, aber niemals die Tonart, weil die Naturseptime der Trompete aus der Tonart herausfällt, und wesentliche, für die Konstituirung der Tonart unentbehrliche Töne auf ihr nicht hervorzubringen sind. Alle Versuche, die Tonart aus der Trompete allein abzuleiten (z. B. Wallascheck „Aesthetik der Tonkunst“, Stuttgart 1887 S. 177—187), sind also schon darum sachlich verfehlt, auch abgesehen davon, dass die Trompete nur das Durgeschlecht liefern könnte, dieses aber unter den andern Tongeschlechtern der primitiven Musik nur eine verhältnissmässig untergeordnete Stelle einnimmt. Die Ausbildung der Tongeschlechter, Tonarten und Tonleitern brauchte aber auch ebensowenig auf die Erfindung der Streichinstrumente zu warten, sondern hatte an Lyra und Flöte Anhalt genug.

sowenig von diesem erst zu leihen, wie der Tanz von der Tanzmusik. Die Musik besitzt auch trotz ihrer festen Tonhöhe das Vermögen, durch die melodische Aufeinanderfolge der festen Töne Gefühle und Stimmungen auszudrücken, wie die Sprachmimik durch die Aufeinanderfolge gleitender Töne; es wäre ebenso verkehrt, das Ausdrucksvolle einer Melodie als Entlehnung aus dem Ausdrucksvollen des sprachmimischen Tonfalls abzuleiten, als zu behaupten, dass alle sprachmimische Ausdrucksfähigkeit nur Entlehnung und Abschleifung des musikalischen Gefühlsausdrucks sei. Die Musik braucht endlich ihren idealen Gehalt, d. h. die in ihr zum Ausdruck gelangenden Gefühle und Stimmungen nicht erst aus der Poesie zu entlehnen, so wenig wie die Lyrik in Betreff derselben bei der Musik auf Borg zu gehen hat, sondern beide schöpfen mit verschiedenen Eimern aus demselben für beide offen stehenden Brunnen. Was die Musik unter dem Einfluss dieser Anregungen hervorgebracht hat, ist rein musikalisch und ist und bleibt ihr rechtmässiges freies Eigenthum. Was ein Chopin aus dem Walzer, der Mazurka oder der Polonaise gemacht hat, das ist eine rein musikalische Form, die begrifflich ganz unabhängig davon ist, ob jemals in der Welt Walzer, Mazurka oder Polonaise getanzt worden ist, und ästhetisch ihr Recht behauptet, gleichviel ob diese Tänze in Zukunft untergehen oder nicht.

Die Musik der Gegenwart erfrischt sich nicht bloss an den heute noch üblichen Tänzen der verschiedenen Nationen, sondern auch an den abgestorbenen Tänzen der Vergangenheit (z. B. Chiaconne, Gavotte, Sicilienne, Menuett, Gique, Sarabande, Alemande, Ecossaise) und verdankt solchen manchmal die schätzbarsten Anregungen. Eine höhere Tonkunst vermag aber auch nur aus solchen Tänzen Anregung zu schöpfen, die selbst unter dem Einfluss der Musik in einer musikalischen Nation sich entwickelt haben, und nicht etwa aus den Tänzen wilder, unmusikalischer Völkerschaften. Wo die Tanzweise mit dem auszudrückenden idealen Gehalt harmonirt, kann sie auch in der Vokalmusik und in den höchsten Schöpfungen der Instrumentalmusik am Platze sein, z. B. der Marsch im Trauermarsch oder der Galopp im ausgelassensten Jubel; wo dagegen die Tanzweise um ihrer nervös aufstachelnden ausserästhetischen Reizwirkung willen sich ohne Rücksicht auf den Inhalt und das Ausdrucksbedürfniss hervordrängt, da führt sie (wie in der heutigen Operette) zum Verfall der Musik. Die Instrumentalmusik erreicht nur da ihren Gipfel, wo sie die festen rhythmischen Formen der Tanzweise durchscheinen lässt, ohne ihnen die Herrschaft zu geben, wo sie vielmehr diese gelockerten und aufgelösten, aber noch nicht zerstörten Formen mit dem ungleich tieferen Ausdrucksvermögen der Liedweise verschmilzt und aus der Legirung beider selbstständige, rein musikalische Kunstformen entfaltet, die weder dem Tanz, noch der Sprachmimik, noch der Poesie mit angehören.

Die Instrumentalmelodie ist ebensowohl Liedweise ohne Lied wie Tanzweise ohne Tanz; je mehr die Instrumente „singen“ lernen, desto mehr lernen sie „sprechen“. Jede Melodie in der Instrumentalmusik ist ein „Lied ohne Worte“, gleichviel ob es zugleich als Tanzweise

eines bestimmten bereits bekannten Tanzes dienen kann oder nicht. Ist das Lied ohne Worte gut, so muss der geniale Tanzkomponist im Stande sein, den etwa noch fehlenden Tanz zu demselben zu erfinden, der sich völlig mit ihm deckt. Ist die Tanzmelodie gut, d. h. musikalisch werthvoll und in sich vertieft, so muss der mit musikalischem Verständniss begabte Poet den Text dazu dichten können, der sich völlig mit der Melodie deckt. Diejenigen Formen aber, zu denen die reine Instrumentalmusik diese Melodie entfaltet, sind dem Tänzer wie dem Dichter verschlossen, und der Versuch, ihnen zu folgen, würde bald genug erlahmen und an der Unausführbarkeit scheitern. So erweitert sich die einfache Tanzweise zur zusammengesetzten (mit Trio), oder zum Rondo, in welchem die Grundweise nach jeder neuen Verarbeitung wiederkehrt, so führt die Suite von Tanzweisen zu einer neuen Form in der Sonate, die sich allmählich durch das Klavier-Trio und Streichquartett hindurch zur Symphonie erweitert, und aus dem Lied entspringt eine neue Form in den instrumentalen Variationen über die Grundmelodie und in der vokalen Arie, die sich durch das Duett, Terzett, Quartett u. s. w. zum Ensemblesatz ausweitet.*) Das als Ständchen dargebrachte Lied wird als *Nocturne* oder Serenade, das auf dem Wasser zu singende Lied als Gondoliera oder Barkarole, das am Spinnrade oder an der Wiege zu singende Lied als *Fileuse* oder *Berceuse*, das elegisch angehauchte Lied als Romanze in die Instrumentalmusik herübergenommen und reiht sich in dieser Gestalt den aus den Tanzweisen entwickelten Formen ein (ähnlich wie die Ballade oder das „Tanzlied" den poetischen Formen). Die Arie wird von der Instrumentalmusik benutzt in dem Concert für ein Soloinstrument, das Gesangsduett in dem *Duo concertante*; ja sogar die Form des Recitativs wird in instrumentalen Zwischensätzen verwerthet und zur Instrumentalform umgewandelt.

Neben diesen musikalischen Formen, die aus fertigen Melodien (Tanzweisen oder Liedweisen) entwickelt sind, stehen dann solche, die aus den Elementen der Melodie entwickelt sind, speciell aus dem Thema oder Motiv vermittelst der imitirenden und kontrapunktirenden Führung der Stimmen; zu den geschlossenen Formen dieser Art rechnen Kanon und Fuge, doch reicht die Verarbeitung der Themen und Motive viel weiter. Auch bei der Verarbeitung einer Melodie ist es sehr gewöhnlich, dass auf die Einzelverarbeitung der in der Melodie verbundenen Themen und Motive eingegangen wird; andrerseits kann die Form des Kanons oder der Fuge auch auf ganze Melodien angewendet werden. Eine dritte Art von rein musikalischen Formen ist die ohne Melodie und ohne entschiedene Rhythmik bloss aus Harmonienfolgen gebildete, welche als selbstständige Form unserm heutigen Empfinden am fernsten steht, weil wir die gewohnte Sättigung mit

*) Eine gewisse Analogie dieser musikalischen Formen mit denen der Versbaukunst ist nicht zu verkennen. So entspricht die einfache Liedweise der Strophe, das Rondo dem Refrainliede, sofern dessen Refrain eine ganze Strophe repräsentirt, der Sonatensatz mit zwei kontrastirenden Themen dem Versgefüge aus Strophen und Gegenstrophen nebst trennenden Einschaltungen. Immerhin lassen diese Analogien bald im Stich, wenn man sie weiter zu verfolgen sucht.

Melodie und Rhythmus zu befremdet vermissen, um von dem Ausdrucksvermögen der nackten Harmonienfolgen nach seinem vollen Werthe gefesselt zu werden (Palestrina). Dagegen spielt die expressive Macht der Harmonienfolgen als immanenter Faktor in allen unsern sonstigen musikalischen Formen die grösste und wichtigste Rolle, und ist so auch in formaler Hinsicht zum aufgehobenen Moment in denselben geworden; man kann diess am deutlichsten sehen bei sehr freien Variationen einer Liedweise, wo zuletzt nur noch die Harmonienfolge das feste und unveränderliche Gerüst bildet, während eine Aehnlichkeit mit der Grundmelodie manchmal (und zwar grade bei den grössten Komponisten) kaum noch zu erkennen ist. Alle diese Arten musikalischer Formen, deren Ausbildung in verschiedene kunstgeschichtliche Epochen fällt, durchdringen sich in der modernen Instrumentalmusik und schimmern als fester Kern selbst durch die scheinbare Auflösung der Form (z. B. im ausgesponnenen Präludium oder in der „Phantasie") hindurch.

Die grossen Geister haben scheinbar am meisten an den Schranken der musikalischen Formen gerüttelt, in Wahrheit aber nur um dieselben durch Verschmelzung zu neuen höheren Formen zu erheben; die kleinen Geister hingegen arbeiten mit Absicht auf die Auflösung und Zertrümmerung der Formen hin, ohne etwas Höheres aus denselben schaffen zu können. Alle grossen Geister haben bewiesen, dass sie auch innerhalb der vorgefundenen Formen den höchsten Inhalt zu entfalten vermochten, und dass ihre Freiheit von der Form nicht gehemmt wurde; die kleinen Geister fühlen sich von der Schranke der Form um so mehr beengt, je weniger sie auszusprechen haben und schieben dasjenige, was aus dem Mangel an produktivem Vermögen herrührt, auf die Verkümmerung ihrer Freiheit durch die Form. Die wahre Freiheit bethätigt sich immer innerhalb, niemals ausserhalb der Form und geht über die vorgefundene Form nur dann hinaus, wenn sie die höhere Form an ihre Stelle zu setzen vermag; die falsche Freiheit der gesetzlosen Willkür sucht die Form nicht um des Fortschritts willen zur höheren Form hin zu überwinden, sondern zu Gunsten der Formlosigkeit, welche allerdings das vollkommene Aequivalent der Inhaltlosigkeit ihres Producirens ist und dieselbe für aller Augen entblösst. Je verwickelter und umfassender die Formen sind, desto bedeutender muss der Gehalt sein, der sie füllen soll; je freiere Bewegung sie innerhalb ihrer gestatten, desto feiner und sicherer muss der Takt des Künstlers sein, der sie beherrschen will. Einfache und genau geregelte Formen dagegen, welche der Freiheit weniger Spielraum gewähren, sind auch leichter zu füllen und zu beherrschen und darum besser geeignet, die Dürftigkeit des künstlerischen Produktionsvermögens hinter ihrer überkommenen formalen Schönheit zu verbergen.

Das hier Gesagte gilt zwar ganz allgemein für alle specifischen Kunstformen, es gilt aber in ganz besonderem Maasse für die Musik, weil sie unter allen freien Künsten diejenige ist, in welcher die formale Schönheit der specifischen Kunstformen die grösste Bedeutung hat. Wenn irgendwo der ästhetische Formalismus Chancen hätte, so

wäre es bei der Musik, und darum ist es ganz erklärlich, dass die Theorie solcher Aesthetiker, die in erster Linie von der Musik ausgehen, vorzugsweise zum Formalismus hinneigt, wenn sie nicht gar im Sensualismus stecken bleibt. Denn auch die Bedeutung des sinnlich Angenehmen ist bei der Musik grösser als bei irgend einer andern freien Kunst; die sinnlich differente Empfindung ist hier die ganze Grundlage des Kunstwerks, während sie bei der Malerei doch nur dessen eine Seite (das Kolorit) ausmacht. Dagegen tritt der ideale Gehalt bei der Musik an eine Stelle, die vom Lichte des Bewusstseins noch weniger deutlich erhellt ist als bei andern Künsten; er lässt sich weder mit dem Finger aufzeigen, noch mit Worten ansagen, sondern muss gefühlt werden, und ist demjenigen nicht zu beweisen, der da behauptet, von ihm nichts zu spüren.

Das starke Hervortreten des sinnlich Angenehmen ist es, was die Musik zu der populärsten aller Künste macht; der grosse Haufen lässt sich die Ohren kitzeln und die Nerven erschüttern und thut so, als ob er der Kunst wegen zuhörte. Die physiologischen und pathologischen Reizwirkungen des Ohrenscheins sind stärker als die des Augenscheins und demgemäss ist auch die Gefahr der Entartung der Musik nach der Seite realer Gefühlsreize grösser als bei der Malerei, wie sie bei dieser grösser ist als bei der Plastik. Das ganze Gebiet der durch den physiologischen Nervenreiz der Klänge vermittelten realen Seelenerregungen steht aber noch ausserhalb der Kunst, und seine Bedeutung für die Kunst liegt nur in der Möglichkeit, diese realen Erregungen durch Reflexhemmung zu unterdrücken und bloss die gefühlte Tendenz zu denselben als Bindeglied für die Entstehung von ästhetischen Scheingefühlen derselben oder ähnlicher Art zu verwerthen. In der natürlichen Verknüpfung gewisser tonphysiologischer Nervenreize mit der Neigung zu gewissen realen Seelenregungen ist die natürliche Grundlage der Ausdrucksfähigkeit der Musik gegeben, wenn sie auch in dieser keineswegs erschöpft ist. Die Tonsymbolik hat hier ihre psychologische Wurzel, welche ihr sowohl ihre willkürentrückte Gesetzmässigkeit sichert als auch ihre allgemeine Verständlichkeit verbürgt. Auch derjenige Hörer, der sich noch nicht zum Bewusstsein davon aufgeschwungen hat, dass der Musik wie allen Künsten ein idealer Gehalt innewohnt, wird doch von dieser psychophysisch begründeten Tonsymbolik wider Willen ergriffen und überwunden, sobald er nur erst einmal dazu fortgeschritten ist, das Tonwerk nicht als reale sinnliche Annehmlichkeit sondern als Kunstwerk aufzufassen, d. h. sich unter Abstraktion von aller objektiven und subjektiven Realität rein ästhetisch dazu zu verhalten.

Dieses ästhetische Verhalten wird schon erreicht durch die Auffassung der formalen Schönheit im Tonwerk, selbst dann wenn die Bewusstlosigkeit von dem in dem sinnlich Angenehmen und Formalschönen implicite mit percipirten idealen Gehalt bestehen bleibt, oder gar sich zur ausdrücklichen Leugnung eines solchen steigert und verhärtet. Hieraus ist der grosse ästhetische Werth einer formalen musikalischen Bildung für den Genuss der Tonkunst ersichtlich; er ist es erst, der das ästhetische Verhalten zu dem herandringenden

Ohrenschein und die Erhebung über die Sphäre der realen neuropathischen Erregung sicher stellt, und dadurch mittelbar zur unbewussten Erfassung des immanenten idealen Gehalts befähigt. Wenn etwa 80 Procent des gewöhnlichen Koncert- und Opernpublikums zu den Amusischen gehören, die sich aus ausserästhetischen Gründen einfinden und sich mit einer ausserästhetischen Erregung begnügen, so werden etwa 18 Procent auf die zweite Klasse kommen, welche, sei es als Dilettanten, sei es als Künstler oder Kunstgelehrte mit einer grösseren oder geringeren formalen musikalischen Bildung ausgerüstet, ihr bewusstes ästhetisches Interesse speciell den musikalischen Formen zuwenden und dadurch in der That die sinnliche Annehmlichkeit des Ohrenscheins in eine ästhetische Sphäre emporrücken. Sie geniessen je nach ihrer Veranlagung mehr oder weniger den idealen Gehalt mit, wenn ihr Bewusstsein ihnen auch keine Rechenschaft darüber giebt, vielmehr ihnen vorspiegelt, dass ihr Genuss allein aus den mit sinnlich angenehmen Reizen erfüllten musikalischen Formen stamme. Dieser Standpunkt entspricht etwa demjenigen eines Menschen, welcher behauptet, dass er Gedichte nur darum gerne höre, weil ihn die Versbauformen und der Wohllaut der Sprache interessiren. Wer hingegen Musik nur um der realen Seelenerregungen willen aufsucht, die durch ihre sinnliche Reizwirkung ausgelöst werden, und wer demgemäss in diesen ihren Inhalt sucht, der gleicht einem Menschen, welcher sich um poetische Kunstformen nicht kümmert, sondern die Poesie nur darum liebt, weil sie bald Lüsternheit, bald Gruseln, bald athemlose Spannung, bald Grausamkeitswollust erregt, weil man bei ihr sich einmal recht herzhaft ausweinen oder auch vor Lachen ausschütten kann.

Es sind nur wenige in dem musikliebenden Publikum, die sowohl die Scylla des ausserästhetischen Sensualismus als auch die Charybdis des leeren Formalismus zu vermeiden wissen, und im Stande sind zu begreifen, dass ihr Genuss bei einer rein ästhetischen Auffassung der musikalischen Formen doch wesentlich bedingt ist durch die Angemessenheit der ausdrucksvollen konkreten Erscheinungsform an einen implicite miterfassten idealen Gehalt, der sie als ihr immanentes Princip bestimmt. Die elementaren rhythmischen, melodischen und harmonischen Formen und die specifisch musikalischen Kunstformen der Stimmführung und der Themen- und Melodienverarbeitung haben freilich ebenso wie die Versbauformen eine gewisse selbstständige formale Schönheit auf den Konkretionsstufen des sinnlich Angenehmen, mathematisch und dynamisch Gefälligen; aber wenn sie auch mit ihrer formalen Schönheit niederer Ordnung theilweise selbstständig den vom Inhalt als formbestimmenden Princip gelassenen Entfaltungsspielraum ausfüllen, so müssen sie doch sowohl in ihrer Totalität als formalschöner Rahmen, wie in ihrer Einzeldurchführung als formalschönes Tonspiel dem Inhalt angemessen sein, mit ihm sowohl direkt in Harmonie stehn als auch indirekt durch ihre Harmonie mit den vom Inhalt unmittelbar bestimmten Formgliedern und Formelementen.

Der ideale Gehalt ist, wie wir wiederholentlich erörtert haben, in allem Schönen ohne Ausnahme ein objektiv unbewusster, der auch subjektiv auf unbewusste Weise implicite in der konkreten sinnlichen

Erscheinungsform mit percipirt wird; es kann danach nicht Wunder nehmen, dass es bei dem musikalisch Schönen ebenso ist. Die natürliche Vermittelung, durch welche bestimmte Tonverbindungen zum gesetzmässigen und allgemeinverständlichen Ausdruck eines bestimmten idealen Gehalts werden, ist jedoch bei der Musik schwerer als bei andern Künsten aufzudecken und nachzuweisen; trotz allem was in dieser Hinsicht bisher von den Musiktheoretikern geleistet ist, stehen wir doch erst am Anfang der Forschung. Dieser relative Mangel an Einsicht in das Wie des fraglichen Konnexes darf uns aber nicht hindern, sein Dass und Was voll und ganz als Thatsache anzuerkennen. Eine nach innen gerichtete Aufmerksamkeit belehrt uns darüber, dass bei der Musik wie bei allen andern Künsten die implicite unbewusste Miterfassung des idealen Gehalts in gefühlsmässiger Weise geschieht, dass aber auch objektiv genommen der ideale Gehalt der Musik ausschliesslich aus gefühlsmässigen Seelenzuständen und Seelenbewegungen besteht, während er in den andern Künsten nur theilweise dieser Art ist. Auch wenn die Musik einen aussermenschlichen oder untermenschlichen idealen Gehalt auszudrücken wagt (z. B. das schmerzliche Erklingen des in der Wüste verlorenen heiligen Graal, oder der Memnonsstatue, oder das Singen des sterbenden Schwans, oder das Innere des Pflanzenlebens, der Lotosblume, der frierenden Fichte und der sonnendurchglühten Palme, oder auch die Harmonie des Planetenlaufes u. s. w.), sind es doch immer subjektive Seelenregungen in Gefühlsform, die in den Trägern derselben theils nach Analogie erschlossen, theils leihend in sie hineingetragen werden.

Die Musik ist deshalb in eminentem Sinne Kunst des Gefühls, weil sie nur die Gefühlsseite des seelischen Gehalts auszudrücken vermag, während andre Künste neben dem Gefühl auch das Geistige in ihr Bereich ziehen können. Die Musik kann die Idee nur insoweit ausdrücken, als dieselbe im Gefühl die Form der Innerlichkeit oder Subjektivität angenommen hat; die Musik ist deshalb auch in eminentem Sinne die Kunst der Subjektivität, während andre Künste neben der Idee in der Form der Subjektivität dieselbe auch in der Form der Objektivität zur Geltung kommen lassen. Selbst die subjektiven Kunstarten der Landschaftsmalerei und Lyrik dürfen noch für objektiver gelten als die Musik, weil sie die Subjektivität ihres Inhalts doch noch in eine rein objektive oder zum Theil objektive Anschauung (des Gesichts oder der Phantasie) giessen, während die Musik nur sinnliche Empfindungen und Empfindungskomplexe zum Ausdrucksmittel hat, welche mit der räumlichen Anschaulichkeit auch der anschaulichen Objektivität entbehren. Dagegen ist es irrthümlich, die Musik nicht bloss im eminenten, sondern im exklusiven Sinne als Kunst des Gefühls oder der Subjektivität zu bezeichnen, oder zu glauben, dass das Gefühl und die subjektive Innerlichkeit in der Musik durch die sinnlichen Empfindungen und Empfindungskomplexe einen weniger mittelbaren Ausdruck erhielte als in andern Künsten durch Gesichts- oder Phantasieanschauungen, beziehungsweise durch die Verbindungen von Anschauungs- und Empfindungskomplexen.

Jede Kunst besitzt ein mehr oder minder unzulängliches Dar-

stellungsmittel, mit welchem sie der auszudrückenden Idee nur von einer bestimmten Seite her beikommt, ohne sie erschöpfen zu können. Jede Kunst ist deshalb im Stande, eine Seite der Idee zu offenbaren, welche den andern Künsten verschlossen bleibt, oder doch diese Seite in einer vollkommeren Weise zu offenbaren. Nur insoweit dieselbe Seite der Idee mehreren Künsten, wenn auch in verschiedener Weise, zugänglich ist, kann die eine Kunst den Versuch unternehmen, mit ihren Mitteln den Inhalt des Schönen einer andern Kunst so darzustellen, dass man sieht und versteht, es sei ein und derselbe Inhalt gemeint (z. B. eine Illustration zu einer poetischen Situation, oder ein poetischer Erguss über eine gemalte Situation, oder eine Symphonie über den Inhalt einer dramatischen Dichtung). Insofern aber die verschiedenen Künste denselben Inhalt doch auf ganz verschiedene Weise ausdrücken, erscheint auch der Inhalt als ein andrer, wenngleich man erkennen mag, dass es wesentlich derselbe sein soll. So offenbart uns die Mimik des Schauspielers Geheimnisse des Seelenlebens, welche die Sprache des Dichters vergeblich zu schildern bemüht ist, und die Tonsprache enthüllt uns so verborgene Tiefen des Gemüths, dass weder die Dichtung noch die Mimik in dieselben einzudringen vermag.

Jede Kunst drückt den Inhalt, den sie darstellt, nach der ihr offen liegenden Seite hin ganz bestimmt aus, nach den ihr abgekehrten Seiten aber nur unbestimmt und andeutungsweise, wofern nicht ihre Ausdrucksmittel ihr dabei gänzlich versagen. Darum ist der ästhetische Schein einer jeden Kunst in einer Hinsicht bestimmte Darstellung des idealen Gehalts, in andrer Hinsicht unbestimmte Andeutung, in noch andern Rücksichten vergebliches Stammeln und fruchtloses Bemühen, das in dieser Sprache Unsagbare doch sagen zu wollen. Grade diejenigen Seiten des idealen Gehalts, welche für die eine Kunst völlig unaussprechlich oder doch ganz unbestimmte Andeutung bleiben, werden in einer andern Kunst mit grösster Bestimmtheit ausgedrückt und umgekehrt. So ist die Musik im Stande, das Leben der Gefühle in ganz bestimmter und konkreter Weise darzustellen, für welches der Poesie die Worte fehlen, und welches selbst in der Mimik nur blitzartig in groben Zügen hindurchleuchtet, ohne bis in die feinsten Verschlingungen seiner Dialektik verfolgt werden zu können. Versteht man unter „Bestimmtheit" bloss begriffliche Bestimmtheit, so ist der musikalische Gehalt allerdings völlig unbestimmt; aber die begriffliche Bestimmtheit ist grade diejenige Art der Bestimmtheit, die ausserhalb des Gebietes der Aesthetik fällt und niemals einen Maassstab für die konkrete Bestimmtheit des Schönen abgeben kann. Die geistige Bestimmtheit der Poesie erscheint uns nur darum als die „Bestimmtheit" im höchsten Sinne, weil ihre sprachliche Fixirung die Uebersetzung derselben in begriffliche Bestimmtheit, d. h. die gedankliche Umschreibung des poetischen Inhalts leichter macht als bei irgend einer andern Kunst; aber das so Umschriebene ist doch nicht der ideale Gehalt des Kunstwerks selbst, sondern nur sein ausserästhetisches Gegenstück. In der Mimik, der die Worte fehlen, lässt sich der ideale Gehalt des Schönen schon schwerer umschreiben als in der Poesie, in der Musik noch schwerer; aber das thut der Bestimmtheit des in

beiden dargestellten idealen Gehalts nicht den mindesten Eintrag, da ja selbst in der Poesie der ideale Gehalt als Gehalt des Schönen zerstört und durch etwas andres ersetzt wird, sobald man versucht, ihn mit andern Worten zu umschreiben, als mit den Worten des Dichters.

Auch die Tonsprache und Geberdensprache haben konventionelle Bestandtheile, aber doch bei weitem nicht so viele als die Wortsprache, die fast ganz konventionell ist; darum muss eine Dichtung für ein andres Volk erst in eine andre Sprache übersetzt werden, während die Geberdensprache und Tonsprache allgemein menschlich und darum allgemein verständlich ist. Darum muss aber auch die Geberdensprache und Tonsprache sich hüten, sich mit konventionellen Bestandtheilen zu beladen, weil sie dadurch der natürlichen Gesetzmässigkeit und Allgemeinverständlichkeit ihrer Symbolik entfremdet werden; die konventionelle Geberdensprache der Taubstummen ist so ausserästhetisch wie die konventionelle Programmmusik, nur dass die erstere einem realen Bedürfniss entspricht und gar nicht schön zu sein beansprucht, die letztere aber keinem realen Bedürfniss entspricht, sondern schön sein will. Alle Tonsymbolik ist nur insoweit ästhetisch berechtigt, als sie sich auf die der Tonsprache zugekehrte Seite des idealen Gehalts, auf das subjektive Gefühlsleben beschränkt, aber unberechtigt, wo sie objektive Vorstellungen, Anschauungen oder Begriffe wiedergeben will. Bei jedem solchen Versuch sinkt das Tonschöne zu einem ausserästhetischen Signal herab, wird die musikalische Phrase zu einem Etikett, oder einem Stempel, oder Siegel, mit dem ein bestimmter Vorstellungsgehalt äusserlich durch konventionelle Willkür bezeichnet wird. Alle sogenannte Tonmalerei hat nur insoweit Berechtigung, als es ihr gar nicht darum zu thun ist, objektive Vorstellungen, sondern nur darum, subjektive ästhetische Scheingefühle zu erwecken. Der Kuhreigen soll nicht die Alp und ihre Hirten, die Flöte nicht die Schafherde und ihre Schäfer, die Hornfanfare nicht die Jäger mit Pferden und Hunden schildern, sondern nur an die Gefühle erinnern, in welche diese Objekte den Beschauer zu versetzen pflegen, und es ist zufällig, unnöthig und ausser der musikalischen Absicht, wenn die Association zwischen diesen Tonbildern und den zugehörigen Gefühlen und Stimmungen nebenbei auch noch von objektiven Vorstellungen der betreffenden Objekte begleitet wird.

Alle musikalisch echte Tonmalerei ist also nicht Darstellung von Objekten durch Tonbilder oder Tonsymbole, sondern Darstellung von Gefühlen durch solche; aber selbst die musikalisch echte Tonmalerei leidet an dem Nachtheil, dass ihre Associationen von bestimmten Gefühlen mit bestimmten Tonbildern wenn auch nicht willkürlich konventionell, so doch kulturgeschichtlich bedingt und insofern mit einem Element der Zufälligkeit behaftet sind. Die natürliche Tonsymbolik dagegen ist von solchem Element der geschichtlichen Zufälligkeit frei und ruht ganz auf der naturnothwendigen Gesetzmässigkeit der Zusammenhänge des Physischen und Psychischen, des Sinnlichen und Seelischen und auf den sich ungesucht und unwillkürlich aufdrängenden Analogien in den Bewegungs- und Veränderungsgesetzen beider. So werden uns die Abwandlungen der musikalischen Formen mit ihren Uebergängen

und Kontrasten, ihren Dissonanzen und Lösungen, ihrem Wechsel der Tonlagen, Tonarten und Tongeschlechter u. s. w. zur Darstellung der Abwandlungen des Gefühlsverlaufs, und die gegen einander ankämpfenden Themen oder Stimmen werden zu Symbolen einerseits der mit einander ringenden Gefühle und Strebungen in derselben Seele, andrerseits der gegeneinander ankämpfenden gefühlvollen Individuen oder Gruppen von Individuen.

Was so die Tonsprache von dem mehr oder minder dunklen Inhalt des Gefühlslebens offenbart und darstellt, das stellt sie wie alle Kunst nicht für den Verstand, sondern wiederum für das Gefühl und dessen dunkles, dem Verstandeslicht abgekehrtes Weben dar; das Organ der Auffassung ist dasselbe wie das Organ, in dem der ideale Gehalt seine subjektive konkrete Bestimmtheit gewonnen hat. Dasjenige aber, was auf diese Weise als immanenter idealer Gehalt im musikalisch Schönen zur bestimmten, wenn auch einseitigen Darstellung gelangt, ist nichts andres als die Idee auf der Stufe der Individualität; denn das innerliche Gefühlsleben, speciell dasjenige des Menschen, ist nur eine Seite der konkret individuellen Idee, welche als solche die Idee auf den Stufen der innerlichen Lebendigkeit und der gattungsmässigen Gefühlsgesetzlichkeit einschliesst. Der Tondichter offenbart uns zunächst seine eigne Subjektivität, aber doch nur als eine in den ästhetischen Schein potenzirte und verklärte; sodann aber wird er durch das Vermögen seiner divinatorischen Phantasie auch zum Dolmetscher des Gefühlslebens aller andern menschlichen Individuen, ja sogar der Thiere und Pflanzen und der Innerlichkeit des kosmischen Naturlebens. Diess alles erhält beim Durchgang durch die Subjektivität seiner Tonphantasie zwar eine eigenthümliche individuelle Färbung, eine Subjektivität zweiter Potenz, aber doch ohne die Objektivität seiner idealistischen Wahrheit einzubüssen. Wie der Lyriker aus dem Gefühlsleben eines ihm fremden Charakters heraus dichten kann, so kann auch der Musiker aus dem Gefühlsleben eines ihm fremden Charakters heraus komponiren, z. B. uns das innere Verständniss dafür erschliessen, wie das Kind, wie die Jungfrau, wie die Mutter empfindet. In diesem Sinne ist die Musik ebenso objektiv wie andre Künste, wenn es auch die Objektivität des subjektiven Gefühlslebens konkreter Individualcharaktere ist, welche sie in die Subjektivität des Künstlers eintaucht und aus derselben in gesteigerter idealistischer Wahrheit wieder hervorgehen lässt.*)

b. Die Sprachmimik.

Das sinnlich Angenehme an der Sprachmimik ist der Wohlklang

*) Für die Theorie der specifisch musikalischen Formen ist zu verweisen auf Marx: Kompositionslehre, 4 Bde., zur Ergänzung für den älteren strengen Stil der Kirchentonarten auf Bellermann: Der Kontrapunkt, 2. Aufl. Berlin 1877, oder auch Bussler: Kompositionslehre 2. Band. Für die Geschichte der Musik auf A. v. Dommer: Handbuch der Musikgeschichte 2. Aufl. Leipzig 1878, und auf Ambros ausführliche Musikgeschichte, welche Bruchstück geblieben aber fortgesetzt worden ist durch Langhans: Geschichte der Musik des 17. u. 18. Jahrhunderts. Ferner das umfangreiche „Musikalische Lexikon“ von A. v. Dommer und als zuverlässiges handliches Nachschlagebuch das „Musik-Lexikon“ von Hugo Riemann (Leipzig 1882).

der menschlichen Stimme, der theils als ein Naturschönes gegeben ist, theils in ästhetischer Absicht gesteigert werden kann. Diese Steigerung beruht zum Theil auf der Vermeidung unangenehmer Lautfärbungen (Kreischen, Keifen, Krächzen, Quäken, Näseln, Fletschen, Gurgeln, Knurren, Schnaufen, Lispeln u. s. w.), zum Theil auf einer positiven Steigerung des angeborenen Wohllauts; sie greift aber zum Theil schon in das Gebiet der formalschönen Verhältnisse der aufeinanderfolgenden Lautelemente über. Im letzteren Sinne wird sie zur Eurhythmik und schönen Modulation des Sprechens und repräsentirt dadurch den formalschönen Bestandtheil an der Sprachmimik. Die Einheit beider Bestandtheile haben wir bereits unter den formalschönen Künsten als die Kunst des schönen Sprachvortrags kennen gelernt; diese formalschöne Kunst wird in der Sprachmimik ebenso zum aufgehobenen Moment einer freien Kunst, wie sie in der Predigtkunst, Beredsamkeit u. s. w. zum aufgehobenen Moment unfreier Künste geworden war. Das ausdrucksvolle Sprechen als unwillkürliche Aeusserung der Gemüthsbewegung oder des Affekts ist noch ein Naturschönes mit kulturgeschichtlicher Färbung, aber kein Kunstschönes; das ausdrucksvolle Sprechen zu dem ausserästhetischen Zweck, den Zuhörer zu überzeugen, zu erbauen oder zu überreden, ist zwar schon ein Kunstschönes, aber ein unfreies; erst das ausdrucksvolle Sprechen zu keinem anderen Zweck als demjenigen, einen ästhetischen Eindruck hervorzubringen, ist ein freies Schönes. Die Kunst des ausdrucksvollen Sprechens mit rein ästhetischer Absicht ohne irgend welchen praktischen Zweck heisst (nach Schleiermacher) in demselben Sinne Sprachmimik, wie die Kunst der ausdrucksvollen Geberden Geberdenmimik heisst; die ganze Kunst ist hier nach der ersten Vorstufe der Kunstthätigkeit, d. h. der Nachahmung bezeichnet, weil diese Stufe wegen der Gleichartigkeit des Nachgeahmten und des Nachahmenden besonders in den Vordergrund tritt.

Man wird es noch kaum Sprachmimik nennen mögen, wenn ein Mensch eine besondre Virtuosität darin entfaltet, die Thiersprache und ihre Stimmlaute nachzuahmen, wenn z. B. ein lustiger Kumpan eine heitre Gesellschaft damit belustigt, dass er die Stimmen der Schweine und Ferkel im Koben vor und bei der Fütterung, oder den Streit eines grossen Hundes mit einem kleinen vor der Thür, oder die Aufregung einer Hammelheerde, oder den Wechselgesang zweier verliebten Katzen vorführt. Von allen „Specialitäten“ erzielt bekanntlich ein „Imitator sämmtlicher Vogelstimmen ganz ohne Apparate“ in den Tingeltangeltheatern die höchsten Honorare; man kann also wenigstens eine solche Kunst nicht brodlos schelten. Wenn die Wissenschaft genöthigt ist, die ausdrucksvollen Thierlaute unter den Begriff der Lautsprache zu subsumiren, so wird auch die Aesthetik nicht umhin können, die Imitation solcher Thierlaute ohne andern Zweck als den, das Gefallen an der ausdrucksvollen Nachahmung bei den Hörern hervorzurufen, unter den Begriff der Sprachmimik zu subsumiren. Die Sprachmimik geht hier nur noch nicht über die Stufe des thierischen Gattungsmässigen hinaus, und der ausgedrückte seelische Gehalt steht im Ganzen zu tief, um ein selbstständiges ästhe-

tisches Interesse zu erwecken. Deshalb tritt an die Stelle des noch unzulänglichen ästhetischen Interesses leicht das technische Interesse an der Kunstfertigkeit des Menschen, der das Kunststück dieser Nachahmungen ohne mechanische Hülfsmittel zu Stande bringt. Für den ästhetischen Eindruck des Ohrenscheins ist es ganz gleichgültig, ob dieser Ohrenschein mit oder ohne mechanische Hülfsmittel zu Stande gebracht ist; das Kunstwerk ist in beiden Fällen dasselbe und nur das Kunststück ist im letzteren Falle grösser.

Es ist also klar, dass hier von den Unternehmern wie vom Publikum noch nicht eigentlich das Kunstwerk, sondern das Kunststück honorirt wird, und diess ist auch der Grund, warum die Aesthetik es bisher für unter ihrer Würde gehalten hat, sich mit solchen Leistungen zu befassen. Aber die Aesthetik darf sich durch die ausserästhetischen Nebeninteressen des Publikums nicht abhalten lassen, Leistungen zu beachten, welche nicht bloss den Werth einer Ueberwindung von technischen Schwierigkeiten, sondern ausserdem auch einen, obzwar nur untergeordneten ästhetischen Werth wirklich besitzen. Dieser ästhetische Werth tritt insbesondre da auf das deutlichste zu Tage, wo die Thiersprachenmimik ihren ästhetischen idealen Gehalt durch Herbeiführung der Modifikation des Komischen vertieft, oder das gattungsmässige Verhalten der Thiere durch komische Beleuchtung interessant macht. In diesem Sinne haben solche sprachmimischen Produktionen als komische Intermezzos dieselbe ästhetische Berechtigung wie die geberdenmimischen Produktionen in thierischer Maske (als Affe, Bär, Frosch u. s. w.), oder wie die komische Thierfabel in der Poesie. In allen diesen Fällen dient das thierisch Gattungsmässige dazu, sei es mit, sei es ohne leihende Hineintragung menschlichen Gehalts die verhüllenden Masken von den menschlichen Affekten und Begierden herunterzureissen, und dieselben durch das thierische Gegenbild in ihrer Nacktheit blosszustellen. Die zänkische Fressgier einer hungrigen Familie, der prahlerische Muth und die kläffende Feigheit streitender Menschen, und die sinnliche Verliebtheit kann durch das Grunzen der Schweine, das Bellen der Hunde und das Mauzen der Katzen ganz wohl persifflirt werden und wirkt um so komischer, je deutlicher das Bild des menschlichen Verhaltens aus dem thierischen ohne Entstellung seiner Gattungsmässigkeit hervorleuchtet.

Ebenfalls noch auf der Stufe des Gattungsmässigen, wenn auch im Bereiche des Menschlichen, verharrt die Sprachmimik, wenn sie die Dialekte oder Mundarten verschiedener Völker und Volksstämme zum Gegenstande wählt. Es kommt dabei gar nicht auf den Inhalt der Rede an; dieser ist vielmehr so gleichgültig, dass er störend wirkt, wenn er nicht unbedeutend und trivial genug ist. Es kommt nur darauf an, dass in den gesprochenen Sätzen Worte mit Lauten und Lautverbindungen gehäuft sind, welche den Dialekt recht deutlich hervortreten lassen. Man findet mitunter in der Gesellschaft dilettantische Virtuosen dieser mundartlichen Sprachmimik, welche nicht nur eine grosse Auswahl der heimischen Provinzialdialekte beherrschen, sondern auch weit genug in der Welt herumgekommen sind, um Dialektmischungen verschiedener Sprachen wiederzugeben. Die Dia-

lekte wirken in der Nachahmung viel komischer als in der Natur, erstens darum weil der Sprachmimiker ihre Eigenthümlichkeiten enger aneinanderrückt, und sowohl durch Häufung wie durch fein karikirende Uebertreibung schärfer hervorstechen lässt, und zweitens darum, weil er eine kontrastirende Aufeinanderfolge von Dialekten und kontrastirende Mischungen von Mundart und Fremdsprache wählt. Das amerikanische Englisch des geborenen Hessen, das pariserische Französisch des biedren Frankfurters oder Meissners, das nachgeahmte Vorlesen eines deutschen Romans durch die in einem deutschen Pensionat untergebrachte junge Engländerin können auf diese Weise Wirkungen von unwiderstehlicher Komik erzielen.

Zu konkreteren Typen schreitet die Sprachmimik fort, wenn sie die Redeweise und den Tonfall bestimmter Stände, Berufe u. dgl. zum Gegenstand nimmt, z. B. des Berliner Gardelieutenants, jüdischen Börsianers oder naseweisen Schusterjungen, des Fischweibs oder der von heuchlerischer Frömmigkeit und Salbung triefenden und dabei häufig schnupfenden alten Jungfer. Hier wird es schon erheblich schwieriger, den Inhalt der Rede zu wählen, weil derselbe nicht mehr ganz gleichgültig ist, sondern zu den Charakteren der sprachmimischen Typen passen muss. Meistens ist es hier die Anekdote in kürzerer oder auch in breiter ausgesponnener Form, die den Inhalt der Rede liefert und zugleich den Anlass zur Nachahmung der betreffenden Stimmen bietet; doch können auch andere Mittel benutzt werden, z. B. die Lektüre eines Andachtsbuches mit eingeschalteten Prisen und Zwischenreden, oder auch eine Aufeinanderfolge von Redensarten und Phrasen ohne gegenständlichen Inhalt und ohne inneren Zusammenhang.

Ganz auf den Boden des konkret Individuellen tritt die Sprachmimik hinüber, wo sie die Redeweise und den Tonfall bestimmter lebender Personen zum Vorbild nimmt. Auch diese Art der Sprachmimik ist eine beliebte gesellschaftliche Belustigung, und stellt sich bei lebhaften und sprachmimisch talentirten Personen ganz unwillkürlich ein, wenn sie die Rede einer bestimmten Person wiederzuerzählen haben; eine Bedeutung als freie Kunstleistung aber gewinnt solche Imitation erst dann, wenn sie ohne praktischen Zweck und doch mit bewusster Absicht vorgeführt wird, um das ästhetische Gefallen der Zuhörer zu erwecken. In der Regel ist es auch hier die komische Beleuchtung, wodurch die ästhetische Wirkung erzielt wird, weshalb die meiste Sprachmimik dieser Art mehr oder weniger karikirend ist. Die komische Wirkung ist um so stärker, je grösser der Kontrast zwischen den Schwächen und Absonderlichkeiten der Redeweise des Nachgeahmten und seinem Anspruch auf die künstliche und konventionelle Erhabenheit einer gewissen Würde ist (man denke an den Schultyrannen, der durch die Sprachmimik des Schülers in den Karzer gesperrt wird und sich vergeblich bemüht, den draussenstehenden Schuldiener zu überzeugen, dass er der Direktor und nicht der ihm nachäffende Schüler ist).

Wo die Sprachmimik zur Verspottung bestimmter Personen und zur Entkleidung von ihrer Würde dient, da liegt die Gefahr nahe, dass

dieselbe aus dem Kreise der freien Kunst heraustritt und als unfreie in den Dienst praktischer Zwecke (der gehässigen Diskreditirung, der rachsüchtigen Intrigue u. s. w.) tritt. Es kann aber auch, insbesondre wo es sich um ferner stehende und doch nach ihrer Sprechweise bekannte Personen handelt, die Grenze des rein ästhetischen Interesses an der Nachahmung ganz wohl innegehalten werden, so z. B. in Bezug auf bestimmte Prediger, Parlamentsredner und Schauspieler, die von dem grössten Publikum gehört werden, oder auch in Bezug auf dilettantische Vereinsredner, die wenigstens in bestimmten Städten und Gesellschaftskreisen bekannt sind. Auch hierbei ist der Inhalt der Worte gleichgültig; es kann z. B. eine beliebige bekannte Stelle eines Dramas gewählt und der Reihe nach im Tone der verschiedensten Personen vorgetragen werden. Wenn Schauspieler imitirt werden, so ist es vorzugsweise die Sprechweise tragischer Helden und Heldinnen, die mehr oder weniger in's Komische hinübergezogen wird; und zwar ist es nicht sowohl das künstlerisch Sprachmimische an diesen Schauspielern, was zur Imitation herausfordert, sondern die unkünstlerischen, noch unüberwundenen Schlacken ihrer angeborenen Natur oder ihre schlechten Angewohnheiten, z. B. Fehler und störende Eigenthümlichkeiten im Stimmklang, oder Fehler im Athemholen. Es giebt Dilettanten, die eine bewunderungswürdige Virtuosität in der sprachmimischen Imitation von Schauspielern haben und die sich dadurch verleiten lassen, sich für schauspielerische Talente zu halten und zur Bühne zu gehn; in der Regel bleiben sie ganz mittelmässige Bühnenkünstler und müssen zu ihrem Schaden erfahren, dass die Kunst der Mimik doch noch etwas andres ist, als die Nachahmung, von der sie ihren Namen hat.

Das Höhere ist eben die schöpferische Produktivität in Bezug auf den sprachmimischen Ohrenschein, die Objektivirung der konkreten Seelenregungen und Gemüthsbewegungen eines bestimmten Individualcharakters durch den Klang der Sprechweise. Wer nur papageienartig die Sprachmimik irgend eines bestimmten Schauspielers oder einer realen Persönlichkeit imitirt, der mag für den Unkundigen den Schein erwecken, dass er ein Künstler sei; für den schärfer Blickenden wird er nicht verbergen können, dass er blosse Kopien nach bekannten Mustern veranschaulicht. Die Kopie eines berühmten Schauspielers in einer seiner berühmtesten Rollen wird immerhin als ein Kunststück zu bewundern sein, weil sie eine scharfe und feine Beobachtungsgabe und eine ungewöhnliche Beherrschung des Sprachorgans voraussetzt; aber eine solche Kopie wird doch nur insoweit einen künstlerischen Werth haben, als schon das nachgeahmte Original einen solchen besitzt, ohne dass durch die gelungene Nachahmung selbst diesem künstlerischen Werthe irgend etwas hinzugefügt wird. Im Gegentheil wird die Kopie immer hinter dem Original zurückbleiben und nur dann mit demselben in Wettstreit treten können, wenn sie für dasjenige, worin sie zurückbleibt, in andern Punkten originale Vorzüge aufweist. Also selbst der einem Kollegen nachschaffende Sprachmimiker ist nur insoweit Künstler im höheren Sinne zu nennen als er schöpferisch producirt; im eminenten Sinne Künstler

aber ist nur derjenige, der eine noch von keinem andern gespielte Rolle zu „kreiren“ vermag, oder der eine bereits von anderen kreirte Rolle in originaler Auffassung aus seiner künstlerischen Individulität heraus neu und eigenthümlich zu gestalten vermag.

Die Nachahmung eines bestimmten realen Menschen in seiner Sprechweise ist ebenso wie diejenige seiner äusseren Erscheinung ein zu praktischen Zwecken auch auf der Bühne öfter gebrauchtes Mittel, aber einen wirklichen Kunstwerth besitzt dieselbe ebensowig wie die Photographie oder das Portrait von bloss realistischer Wahrheit. Dass dieses bestimmte Individuum so spricht und so aussieht, diese Thatsache ist eben in künstlerischer Hinsicht etwas schlechthin Gleichgültiges, und ihre Wiedergabe durch die realistische Wahrheit des ästhetischen Scheins ist ebenso gleichgültig. Einen ästhetischen Werth kann solche Nachahmung nur dadurch erhalten, dass zufälliger Weise die Sprechweise (und äussere Erscheinung) des nachgeahmten Individuums einen solchen als naturschöner Ohrenschein (beziehungsweise Augenschein) besitzt, sei es als formalschöner, sei es als charakteristisch schöner, sei es als Einheit von beiden. Der Mimiker, der sich darauf beschränkt, Menschen zu beobachten und ihre Redeweise nachzuahmen, wird niemals ganz genau das finden, was er für die Darstellung der ihm vorgeschriebenen Charaktere und Situationen braucht; er muss mindestens verschiedene Beobachtungen an verschiedenen Personen kombiniren, geräth aber damit leicht in ein unorganisches Aggregat von Zügen, die ausser Korrelation zu einander sind und nicht zur Einheit einer konkreten Individualität zusammengehn. Er muss also auch modificiren, und ist in der Art und Weise dieser Modifikationen schliesslich doch nur auf das angewiesen, was seine künstlerische Phantasie ihm als das Richtige vorzeichnet. Das Streben nach realistischer Wahrheit wirkt in der Sprachmimik wie überall als Untergrabung der künstlerischen Einheit, als Zerstückung, Zerpflückung und mechanische Rekomposition des Naturschönen zu einem Mosaik von Details, von Truc's und Mätzchen ohne geistiges Band.

Wird die Idealisirung bei der Kombination und Modifikation des Beobachteten thatsächlich oder gar geflissentlich und principiell ausgeschlossen, so fehlt jede Auswahl zwischen dem ästhetisch werthvollen Naturschönen und ästhetisch unberechtigten Naturhässlichen, die in den Naturvorbildern durcheinander gemengt sind; die Folge davon ist der Eintritt des ästhetisch unmotivirten Hässlichen in das Kunstwerk und das Herabsinken der Kunst auf und unter das ästhetische Niveau der Naturwirklichkeit, wenn nicht gar der verbohrte Hass gegen alle Idealisirung zu einer absichtlichen Bevorzugung des Hässlichen und zu einem cynischen Sühlen in dessen Schlamme führt. Wird dagegen dem Künstler das Recht der Idealisirung zugestanden und die Pflicht der organischen Einheit seiner Schöpfung auferlegt, so muss dieselbe auch eine idealische Produktion aus einem Gusse sein, bei der es nur noch auf idealistische Wahrheit, d. h. Angemessenheit der konkreten sinnlichen Erscheinungsform an den sie bestimmenden idealen Gehalt, aber gar nicht mehr auf realistische Wahrheit (d. h. auf Uebereinstimmung mit irgend welcher Wirklichkeit)

ankommt. Dann kann auch der Mimiker diese Aufgabe der einheitlichen künstlerischen Produktion nur dadurch lösen, dass er sich in den idealen Gehalt, d. h. in den darzustellenden Charakter und dessen Gemüthsbewegungen bei den vorkommenden Verwickelungen und Situationen so tief als möglich versenkt, und aus dieser Selbstversetzung des eignen Ich in den fremden Charakter, aus diesem Ausziehen der eignen und Anziehen der fremden Individualität heraus die sprachmimische Erscheinungsform gestaltet.

Die früher gemachten Beobachtungen können dabei direkt nichts mehr helfen, sondern nur noch indirekt, indem sie den Schatz des Gedächtnisses bereichern und das Material vermehren, mit welchem die künstlerische Phantasie des Mimikers unbewusst arbeitet. Die Reflexion des Verstandes wirkt dabei eher schädlich als nützlich, weil sie die organische Einheit des unbewussten Gestaltens stört und reflexhemmend auf das Traumbewusstsein wirkt. Das wache Bewusstsein hat nur die Autosuggestion zu liefern, auf Grund deren die Transfiguration des Ich oder der Wechsel der Persönlichkeit sich vollzieht; die Aeusserungsweise dieser angezogenen Persönlichkeit aber ist dem Traumbewusstsein zu überlassen, das automatisch den angeknüpften Faden weiter spinnt, wie bei einer Somnambüle, der von ihrem Magnetiseur suggerirt worden ist, sie sei diese oder jene Persönlichkeit. Die Hülfssuggestionen des wachen Bewusstseins beziehen sich erstens auf den Wechsel der Situationen und Verwickelungen, in welche die fingirte Persönlichkeit geräth, und zweitens auf die ästhetischen Scheingefühle, welche dabei in ihr erregt worden, letzteres nur wenn die automatische Reaktion des Traumbewusstseins nicht kräftig genug ist, um auf Grund der Hauptsuggestion die entsprechenden Gefühle von selbst in der nöthigen Intensität auszulösen. Die Hülfssuggestionen der zweiten Art, d. h. die auf die den Situationen angemessenen ästhetischen Scheingefühle werden theils vollzogen durch Versenkung der Phantasie in die Situation, theils unterstützt durch Geberdensuggestion.

Um z. B. den sprachlich treffenden Ausdruck der Aufregung zu gewinnen, wird der Sprachmimiker schon vor seinem Auftreten heftig athmen, um denjenigen des Zorns zu gewinnen, schon hinter den Koulissen die Fäuste ballen, die Stirn runzeln, die Zähne aufeinanderbeissen, um den Ton der demüthigen Frömmigkeit zu treffen, die Hände falten, die Augen gen Himmel richten, die Knie beugen u. s. w. Wie die Versuche mit Hypnotisirten zeigen, haben solche Geberden die Tendenz, die entsprechenden Gefühle und Affekte auszulösen, und gelangen im realen Leben nur deshalb in unvollkommenem Maasse zu dieser Wirkung, weil das wache Bewusstsein oder die Besonnenheit reflexhemmend dazwischen tritt. Der Mimiker braucht nur dieser reflektorischen Tendenz der subkortikalen Centren freien Lauf zu lassen, um die gefühlsverstärkende Wirkung der Geberden zu spüren und auf diesem Wege der geberdenmimischen Autosuggestion auch der Steigerung der sprachmimischen Effekte durch Steigerung der ästhetischen Scheingefühle sicher zu sein. Die Hauptsache ist und bleibt aber die Hauptsuggestion des darzustellenden Charakters und der an

ihm zur Darstellung gelangenden Einheit der Handlung; je tiefer der Sprachmimiker den idealen Gehalt der ihm gestellten Aufgabe aus seinem innersten Kern heraus erfasst, desto sicherer wird er aus diesem formbestimmenden Princip heraus den sprachmimischen Ohrenschein zur idealistischen Wahrheit gestalten.

Die künstlerische Idealisirung der Redeweise, wie sie durch Naturvorbilder geliefert wird, bezieht sich erstens darauf, dass richtig gesprochen wird, d. h. dialektfrei, wo nicht der Dialekt zur Charakteristik dient, deutlich, wohl accentuirt und gut gegliedert, damit die Auffassung des Wortsinns dem Hörer möglich erleichtert wird, so sinnlich angenehm und formalschön, als die charakteristische Schönheit der Rede es eben gestattet, lauter Ansprüche, hinter denen die Wirklichkeit der Vorbilder weit zurückbleibt. Zweitens aber richtet die Idealisirung sich auf die charakteristische Schönheit der Redeweise, da die Sprachmimik Einheit des formalschönen und ausdrucksvollen Sprechens sein soll; d. h. es wird darauf ankommen, Bruststimme, Kopfstimme, Fistelstimme und Flüsterstimme, koncentrirten und verblasenen oder gehauchten Ton, harten und weichen, spitzen und dumpfen Klang, kurzen und gedehnten, starken, mittelstarken und leisen Ton, Anschwellen und Abschwellen der Tonstärke, höhere und tiefere Tonlage, gleichmässiges Festhalten und raschen Wechsel der Tonstärke und Tonlage, Schärfung und Milderung der Konsonanten in ausdrucksvoller Weise zu vertheilen, und wo es nöthig ist, auch die unschönen Nebengeräusche der Stimmbildung als Mittel der Charakteristik zu verwerthen. Charakteristisch soll die Sprechweise nicht nur für die Aeusserung der bestimmten Gefühle, Affekte und Stimmungen sein, sondern auch für die bestimmten Charaktere, in denen sie auftreten; nicht nur jede Seelenregung spiegelt sich im Stimmklang und Tonfall wieder, sondern auch jeder Charakter spiegelt sich in den Modifikationen dieser Gefühlsausdrucksweise wieder.

Es ist klar, dass dieses charakteristisch Schöne bis zu einem gewissen Grade, bald mehr, bald weniger, die formale Schönheit der Redeweise beeinträchtigen muss, dass hier wie überall eine gewisse formale Hässlichkeit Bedingung des charakterisch Schönen ist und durch die Idealisirung des letzteren nicht nur nicht aufgehoben, sondern sogar gesteigert wird. Diese ästhetisch berechtigte und geforderte Hässlichkeit, welche zum aufgehobenen Moment in der charakteristischen Schönheit herabgesetzt ist, darf aber niemals verwechselt werden mit der ästhetisch unmotivirten Hässlichkeit, mit der Hässlichkeit, die zu keinem ästhetischen Zweck als Mittel dient, sondern bloss aus dem Naturhässlichen geschmacklos in die Kunst herübergenommen ist oder aus künstlerischem Unvermögen oder aus Perversität des Geschmacks entspringt. Die erstere wird von der idealistischen Wahrheit eingeschlossen, die letztere wird durch sie ausgeschlossen und kann niemals durch den Hinweis auf realistische Wahrheit (d. h. auf ihre Uebereinstimmung mit ästhetisch unberechtigtem Naturhässlichen) entschuldigt werden. Es schien nöthig, diese allgemeinen ästhetischen Grundsätze noch einmal mit Rücksicht auf die Sprachmimik in besondre Erinnerung zu rufen, weil die Mimik ein Gebiet ist, welches

durch ihre Entstehung und ihren Namen nur zu leicht in den principiellen Irrthum eines Strebens nach realistischer Wahrheit verfällt; wenn diess aber geschieht und die auf diesem Wege bei dem rohen Haufen zu erzielenden wohlfeilen Triumphe zu Tage treten, so werden durch dieses üble Beispiel gar leicht auch Nachbarkünste angesteckt, beziehungsweise die in denselben bereits aufgetauchten realistischen Tendenzen bestärkt. Eine realistische Sprachmimik verführt gar leicht die Dichter zum Aufsuchen krasser und hässlicher realistischer Effekte, nach denen die Mimen dann natürlich als nach den dankbarsten Anknüpfungen für ihre Kunststücke haschen; sie steckt ferner die dramatische Gesangskunst und dadurch indirekt die Vokalkomposition mit ihrem falschen Princip an, und beeinflusst endlich die mit ihr in unmittelbarster Wechselwirkung stehende Geberdenmimik und dadurch indirekt die Malerei.

Die Sprachmimik auf der Stufe der Objektivirung des Ohrenscheins zum Ausdrucksmittel des konkret individuellen seelischen Gehalts ist einerseits eine unselbstständige, andrerseits eine willkürlich einseitige, von ihrer naturnothwendigen Ergänzung abgerissene, also abstrakte Kunst, während die Instrumentalmusik eine ihrer Natur nach selbstständige, in sich beruhende und gefestete, voll und ganz in sich abgeschlossene Kunst ist. Unselbstständig ist die Sprachmimik auf der Stufe des Individuellen, auf welcher erst die freie Kunst im engeren und höheren Sinne beginnt, weil sie sich nur an einer Rede bethätigen kann, deren Wortsinn ihr erst ihre Aufgaben anweist; abstrakt ist sie, weil sie bloss eine willkürlich losgerissene Seite der vollen und ganzen Mimik ist, und immer wieder unwillkürlich zu dieser, d. h. zur Ergänzung durch Geberdenmimik hindrängt.

Die Sprachmimik muss mit dem Wortsinn der Rede in Uebereinstimmung befindlich sein; beide müssen einander in der Versinnlichung desselben idealen Gehalts, in der Darstellung derselben Gemüthsbewegungen und Charaktere in die Hand arbeiten; sie müssen also mindestens ein koordinirter Ausfluss derselben Idee sein, der erst in seiner Einheit ein wirksames und verständliches Ausdrucksmittel wird. Diese koordinirte Entstehung kann aber als gleichzeitige nur bei der poetisch-mimischen Improvisation vorkommen, und als ungleichzeitige, auf verschiedene Zeitpunkte vertheilte, bei dem Vortrag einer Dichtung durch den Dichter selbst; in allen andern Fällen, welche die überwiegende Mehrzahl bilden, wird der auszudrückende ideale Gehalt vom Vortragenden erst aus der Dichtung geschöpft werden müssen, also die Sprachmimik die von der Dichtung gestellten Aufgaben zu bewältigen haben. In diesem Falle tritt die Sprachmimik in den Dienst der Dichtkunst, und die ästhetische Wirkung auf den Zuhörer ist nicht mehr die eines einfachen, sondern die eines zusammengesetzten Kunstwerks.

Die Sprachmimik drängt aber auch zur Ergänzung durch Geberdenmimik. Wer selbst als Vortragender sich bethätigt hat, wird aus Erfahrung wissen, wie stark die reflektorischen Antriebe zur Verstärkung des sprachmimischen Ausdrucks durch Geberden sind, und

wie grosse Uebung in der Selbstbeherrschung dazu gehört, diese Reflexe zu hemmen. Selbst wenn es gelingt, jede Bewegung des Rumpfes und der Gliedmaassen zu verhindern, wird sich die Geberdenmimik doch aus dem Antlitz nicht ganz verdrängen lassen. Am stärksten sind die Impulse zur Geberde, wenn man eine Dichtung vorträgt, welche eigentlich zur Darstellung durch volle und ganze Mimik bestimmt ist, also bei der Vorlesung von Dramen; hier macht sich die widernatürliche Willkür der abstrakten Einschränkung auf blosse Sprachmimik am störendsten geltend, und deshalb geht hier die Geberde in der Deklamation am weitesten, wenn sie auch durch Innehaltung des Standorts und durch das Fehlen von Mitspielenden gegen das Spiel auf der Bühne sehr beträchtlich eingeschränkt werden muss. Noch mehr zurückgedrängt wird die Geberde beim Vortrag lyrischer und epischer Dichtungen; aber es gilt doch immer noch für richtig, eine schwache Andeutung derselben beizubehalten, in welcher der reflektorische Drang zur Ergänzung der abstrakten Sprachmimik sich Genüge thun kann, insbesondre bei Stellen von dramatischer Bewegtheit. Der Begriff der Deklamation ist deshalb wesentlich mit dem der Geste verknüpft, obwohl dazu ein etymologischer Grund nicht vorliegt; das ausdrucksvoll schöne Sprechen kann selbst als unfreie Kunst im Dienste praktischer Zwecke die Geberde nicht ganz entbehren, wenn dieselbe auch je nach dem Berufszwecke gewisse konventionelle Einschränkungen erleidet. Ebenso wird es kaum möglich sein, bei der sprachmimischen Darstellung von Scenen aus dem Thierleben oder bei der Nachahmung von Dialekten und bestimmten Personen die Neigung zu thierischem, beziehungsweise provinziellem oder individuellem Geberden- und Mienenspiel ganz zu unterdrücken. Will man die Wirkung der Sprachmimik von derjenigen der Geberdenmimik vollkommen trennen, so wird diess kaum anders erreichbar sein als durch unsichtbare Aufstellung des Sprachmimikers; in diesem Falle braucht sich derselbe mit Reflexhemmungen keinen Zwang anzuthun, sondern kann die in der Sprechweise zum Ausdruck kommenden ästhetischen Scheingefühle nach seinem Belieben durch geberdenmimische Autosuggestion verstärken. Nur bei solchen Vorkehrungen zeigt sich, was die Sprachmimik allein vermag; um sie aber gleichzeitig auch von der poetischen Wirkung des Wortinhalts zu isoliren, wäre es nöthig, den sprachmimischen Vortrag des unsichtbaren Sprechers in einer den Zuhörern unbekannten Sprache stattfinden zu lassen, und dann zu konstatiren, welche ästhetische Wirkung durch den blossen Sprachausdruck der unverständlichen Worte erzielt wird.

Man mag sich den Virtuosen der Sprachmimik so vollendet wählen, als man will, ja sogar man mag einer Theatervorstellung von lauter Virtuosen in einer fremden Sprache mit geschlossenen Augen oder als Blinder beiwohnen, — die Wirkung wird immerhin sehr gering sein, weil der blosse Tonfall nicht ausreicht, um eine Ahnung von den Charakteren und Situationen zu bekommen. Oeffnet man die Augen, so kann man ein gutes Theil der Handlung aus der blossen Geberdenmimik der Schauspieler verstehen, selbst bei verstopften Ohren; lässt man Geberdenmimik und Sprachmimik einander interpretiren, so ver-

steht man schon recht viel, auch ohne den Sinn eines einzigen Wortes zu kennen. Selbst die grösste Uebung des Ohres für die sprachmimischen Nüancen, wie ein seit langer Zeit erblindeter Virtuose der Sprachmimik sie vielleicht im denkbar höchsten Maasse besitzen dürfte, würde nicht ausreichen, um von dem blossen Hören des meisterhaften Vortrags einer dramatischen Dichtung in unbekannter Sprache, einen einigermaassen befriedigenden ästhetischen Eindruck zu empfangen. Und doch würde von den Gefühlserregungen der handelnden Charaktere unter Abstraktion von der Beschaffenheit der Situationen und Motive in mancher Hinsicht mehr, wenn auch in andrer Hinsicht weniger zu errathen sein, als mit Hülfe einer Instrumentalmusik, welche die gleichen Gefühlsabwandlungen zum Inhalt hätte.

Woher kommt es nun, dass der erstere Eindruck künstlerisch unbefriedigend bleibt, der letztere völlig befriedigend und in sich gesättigt sein kann? Einerseits daher, dass die Instrumentalmusik in ihrer reichen Entfaltung von formalen Schönheiten, namentlich aber in den specifisch musikalischen Kunstformen ein formalschönes Einheitsprincip besitzt, das der Sprachmimik fehlt, und das ästhetische Interesse in einer Weise fesselt, welche den Hörer über die vorstellungsmässige Unbestimmtheit der dargestellten Gefühle sich hinwegsetzen lässt, andrerseits daher, dass die Sprachmimik eine unnatürliche nach Ergänzung drängende Abstraktion von der vollen und ganzen Mimik ist und mit artikulirten Worten operirt, deren Sinn man zu verstehen verlangt, weil man einmal weiss, dass sie einen vorstellungsmässigen Sinn haben. Die Musik spricht eine Sprache, die nur Gefühle ohne vorstellungsmässige Begründung und Bestimmtheit ausdrückt, deshalb kann man sich ihrer fesselnden formalen und inhaltlichen Schönheit hingeben, ohne die vorstellungsmässige Bestimmtheit ihres Inhalts zu vermissen, von der man ein für alle Mal weiss, dass sie ausserhalb ihrer Sphäre liegt. Die Sprachmimik fesselt dagegen gar nicht durch formale Schönheit und entbehrt jeder künstlerischen Einheit, wenn dieselbe nicht aus der vorstellungsmässigen Bestimmtheit des Inhalts kommt; sie fordert deshalb gebieterisch die Ergänzung der gefühlsmässigen Bestimmtheit des Inhalts durch eine vorstellungsmässige, welche ihr nur durch die gewaltsame Losreissung von der Geberdenmimik und der Poesie geraubt ist.

Wird die Sprachmimik durch die Geberdenmimik ergänzt, so wird nur eine unnatürlich einseitige Abstraktion wieder aufgehoben; man kann deshalb auch nicht sagen, dass die volle und ganze Mimik oder Schauspielkunst, so lange man von dem poetischen Inhalt des Gespielten absieht, eine zusammengesetzte Kunst sei. Vielmehr ist sie eine einfache Kunst ohne willkürliche Abstraktionen, ohne unnatürliche Unterdrückung der in ihr verbundenen Seiten. Die volle Mimik ist ausdrucksvolle Bewegungskunst, und es ist von sekundärer Bedeutung, dass der eine Theil dieser ausdrucksvollen Bewegungen, welcher das Stimmorgan betrifft, sich unter gewöhnlichen Umständen der Wahrnehmbarkeit durch das Gesicht entzieht und dafür Wahrnehmbarkeit für das Gehör erlangt. Die volle Mimik producirt Augenschein und Ohrenschein zugleich, und zwar raumzeitlichen, bewegten, also nicht

ruhenden Augenschein und raumlosen Ohrenschein; da der von der Mimik producirte Augenschein kein zeitlos ruhender ist, so muss er von dem zeitlos ruhenden Augenschein der bildenden Künste abgesondert werden, während der von der Mimik producirte Ohrenschein mit dem Ohrenschein der Musik in dieselbe Gruppe der Künste der raumlosen Veränderung oder Tonkünste fällt. Daher kommt es, dass zwar die Geberdenmimik nicht mit den bildenden Künsten in eine Gruppe zusammengefasst ist, wohl aber die Sprachmimik mit der Musik. Die abstrakte Geberdenmimik gehört unter die Künste der Bewegung, weil ihr Augenschein räumlich und zeitlich zugleich ist; die abstrakte Sprachmimik kann aber wegen der Raumlosigkeit ihres Ohrenscheins nicht unter die Künste der Bewegung, sondern nur unter diejenigen der Veränderung subsumirt werden. Der Uebelstand der Eintheilung, dass die eine Seite der Mimik mit der ganzen Mimik zusammen behandelt, die andre von ihr getrennt in einer andern Gruppe erörtert wird, ist also in der Natur dieser beiden in der Mimik vereinigten Seiten begründet und ohne Verstoss gegen das aus den Anschauungsformen entspringende Eintheilungsprincip weder zu beseitigen noch zu umgehen. Die einzige völlig selbstständige Tonkunst ist und bleibt die Instrumentalmusik, während die Sprachmimik als solche unselbstständig und ergänzungsbedürftig ist und überall, wo sie praktisch eine ästhetische Bedeutung gewinnt, dieselbe nur als integrirendes Moment der vollen Mimik, also nicht als Kunst der Veränderung sondern als Glied in einer Kunst der Bewegung, besitzt. Dennoch scheint es unentbehrlich, das Wesen dieser Kunst trotz ihrer Unselbstständigkeit und Ergänzungsbedürftigkeit gesondert zu betrachten, weil man ohne diess ihre Bedeutung sowohl in der Zusammensetzung mit Poesie als auch in der Einheit mit der Geberdenmimik nicht zu ermessen vermöchte. Für den Fortgang der Untersuchung hat die strenge Innehaltung der Reihenfolge der Arten des ästhetischen Scheins auch noch den Vortheil, dass die Sprachmimik bereits erörtert sein muss, um den ausdrucksvollen Gesang mit Nutzen behandeln zu können, der doch ohne Zweifel mit der Instrumentalmusik in eine und dieselbe Gruppe gehört.

c. Der ausdrucksvolle Gesang.

Wir haben es hier weder mit dem Wortsinn des gesungenen Textes noch mit dem durch die musikalischen Formen ausgedrückten Gefühlsgehalt zu thun, also auch nicht mit dem Problem der richtigen Vereinigung von Poesie und Musik, sondern nur mit dem ausdrucksvollen Vortrag einer als fertig vorausgesetzten Vokalkomposition. Die Frage, welcher Art die Musik sein müsse, die mit einem Texte verbunden werden soll, welcher Art der Text, der zur Musik passen soll, und welcher Art die aus dieser Zusammensetzung entspringende Einheit, gehört unter die zusammengesetzten Künste, welche die Vokalkomposition (sowohl als Improvisation wie als eine der Ausführung vorhergehende) zu erörtern hat. Hier beschäftigt uns nur der ausdrucksvolle Vortrag der fertigen Komposition durch den Sänger, der niemals als eine Zusammensetzung von Poesie und Musik sondern

höchstens als eine solche von sprachmimischem und musikalischem Vortrag bezeichnet werden könnte. Auf den ersten Blick erscheint das Hinzutreten der Artikulation zu dem solfeggirenden Gesang allerdings als eine Zusammensetzung der Musik mit Sprachmimik; sieht man dagegen näher zu, so zeigt sich, dass nicht die ganze Sprachmimik in die Musik hereingenommen wird, sondern nur ein Theil derselben, und dass grade das wesentliche Merkmal der Sprachmimik, die gleitende Tonhöhe des Sprechtons, draussen gelassen und durch die feste Tonhöhe des Gesangstons ersetzt wird. Sprachmimik und Gesang haben nur die ausdrucksvolle Artikulation gemein, wie Instrumentalmusik und Gesang die feste Tonhöhe und deren rhythmische Wandlungen mit einander gemein haben. Man kann deshalb den Gesang wohl als das synthetisch Höhere von unartikulirter Instrumentalmusik und unmusikalischer Sprachmimik bezeichnen, aber nicht als eine Zusammensetzung aus beiden, weil das der Musik widersprechende Merkmal der Sprachmimik, ohne welches sie Sprachmimik zu sein aufhört, eben nicht in die höhere Kunst mit eingeht. Vielmehr wird es richtiger sein, die drei Künste als die drei Unterarten des Ohrenscheins nebeneinanderzustellen: als den unartikulirten Ohrenschein mit fester Tonhöhe, den artikulirten Ohrenschein mit gleitender Tonhöhe und den artikulirten Ohrenschein mit fester Tonhöhe, und demgemäss den Gesang abgesehen sowohl von seinem Wortsinn als auch von seiner rein musikalischen Form ebenso als einfache Kunst zu behandeln, wie die Sprachmimik, bei der man ja auch von dem Wortsinn abstrahiren musste.

Was der Gesang an ästhetischer Wirkung zu erzielen vermag, wenn man vom Wortsinn abstrahirt, das muss sich ergeben, wenn der gesungene Text einer unverstandenen Fremdsprache angehört. Es zeigt sich bei dieser Probe, dass das Zusammenklingen vieler Stimmen im Chor die deklamatorische Wirkung der Artikulation fast verschwinden macht und nur den musikalischen Gefühlsausdruck durch Harmonie, Melodie, Rhythmus, Stimmführung, Tempo und die Abwandlungen der Ton-Dynamik übrig lässt; im Uebrigen tritt der Klangcharakter des Männerchors, Frauenchors, Knabenchors, gemischten Chors oder halbgemischten Chors (Alt, Tenor und Bass, oder Sopran, Alt und Tenor) in seiner symbolischen Bedeutung (z. B. als Krieger-, Elfen-, Engelchor u. s. w.) als weiteres Ausdrucksmittel zu den übrigen Instrumentalklängen und deren möglichen Kombinationen hinzu. Eine ähnliche Auslöschung der deklamatorischen Wirkungen wie beim Chor findet durch die Interferenz der aus verschiedenen Tonquellen stammenden charakteristischen Nebengeräusche statt, wenn mehrere Personen zusammen oder gegeneinander singen (Ensemble), und in um so höherem Grade, je grösser ihre Zahl ist. Schon im Chor tritt sofort die deklamatorische Wirkung deutlicher hervor, wenn eine Chorstimme eine Stelle allein singt, oder doch sich markant von den übrigen abhebt und die Aufmerksamkeit des Hörers zeitweilig mit Beschlag belegt; dasselbe gilt in noch höherem Maasse im Ensemble, weil hier jede musikalische Stimme von einem Solosänger, nicht von einem Theil des Chores vorgetragen wird.

Die deklamatorische Wirkung des Ensembles ist dann ein Maximum, wenn die Aufmerksamkeit immer nur von einem Sänger auf ein Mal ockupirt wird, dessen Stimme sich aus der rein musikalischen Klangmasse der übrigen dramatisch vordrängt, um im nächsten Augenblick in die gemeinsame Klangmasse zurückzutreten und einer andern Stimme die dramatische Deklamation zu überlassen. Die Wirkung ist dagegen ein Minimum, wenn das Ensemble nicht ein Wechselgesang der Solisten mit Gesangsbegleitung, sondern ein gleichmässig fortschreitender Chorgesang mit Solobesetzung der Chorstimmen ist. Zwischen beiden Extremen liegt das gleichzeitige Gegeneinandersingen und Durcheinandersingen der Solisten, wobei jeder eine seinem Charakter und seiner Stimmung entsprechende Art des Zeitmaasses, der Dynamik und der Stimmführung vertritt. Es kann z. B. eine höhere Stimme in einer getragenen Melodie von langgezogenen Tönen beseligt schwelgen, während eine oder zwei andre Stimmen für sich allein oder im Wechselgesang den heftig wogenden Kampf der Leidenschaften versinnlichen, und eine vierte die übrigen verspottet; es können ferner mehrere Gruppen gegeneinandersingender Solisten (ein Paar von Verliebten, eines von Intriguanten oder Bösewichtern und eines von lustigen Bedienten und Zofen) in Konkurrenz mit einander treten, und dieses Ganze auf dem Untergrund von weniger interessirten Solistenstimmen ruhen, deren gedämpfte Klangmasse auf deklamatorische Wirkung verzichtet und bloss auf musikalische berechnet ist. Je verwickelter die gestellte Aufgabe ist, desto mehr erschwert sie dem Komponisten ihre Lösung; ist sie aber glücklich gelöst, so entspringen auch aus ihr die allergrössten und nachhaltigsten, bei immer wiederholtem Hören stets nur steigenden ästhetischen Wirkungen. Auch an die Aufmerksamkeit und Anspannung des Hörers stellen solche Ensemblesätze die höchsten Anforderungen, lohnen aber auch die aufgewandte Mühe auf das Reichlichste.

Immerhin geht durch die Interferenz der Schallwellen von den charakteristischen aber unmusikalischen Nebengeräuschen der Artikulation und Deklamation beim Zusammensingen manches trotz aller Aufmerksamkeit des Hörers verloren, weil es sein Ohr gar nicht erreicht, und die volle Ausnutzung der deklamatorischen Wirkung ist darum nur beim Einzelgesang zu erreichen, der natürlich auch Wechselgesang Mehrerer sein kann. Daraus folgt aber nicht, dass man jedes Durcheinandersingen und Gegeneinandersingen mehrerer im Interesse der Deutlichkeit und Wirksamkeit der Deklamation vermeiden müsse, denn die Deklamation ist ja eben nur die eine Seite des Gesanges, und selbst diese eine Seite kann durch Vervielfachung der Wirkung mehr gewinnen, als sie durch Abschwächung der Einzelwirkung im Ensemble verliert. Wäre die Folgerung richtig, so müsste man auch aus demselben Grunde den Sologesang nur *a capella* ausführen lassen, weil zweifellos die Deutlichkeit und Wirksamkeit der Deklamation durch jede Begleitung, am meisten durch Orchesterbegleitung verliert, und nicht einmal durch Vervielfachung dafür etwas gewinnt wie beim Ensemble der Fall ist. Nur soviel ist richtig, dass man ebenso mit der Vervielfachung der gegeneinander- und durcheinandersingenden

Solisten wie mit der Orchestration bei deklamatorisch wirksamen Stellen ein weises Maass halten muss, inbesondre mit der Stärke der Orchestration, welche auf die Wirksamkeit der Deklamation drückt, ohne sie, wie das Gegeneinandersingen Mehrerer, zu vervielfachen und durch diese Vervielfachung zu steigern.

Wenn man einer lyrischen Kantate oder Oper mit fremdsprachlichem Text mit geschlossenen Augen oder als Blinder zuhört, so wird man davon viel mehr Befriedigung haben, als wenn man einem fremdsprachlichen Schauspiel auf dieselbe Weise zuhört. Zwar hat durch den Verzicht auf die gleitende Tonhöhe die Ausdrucksfähigkeit der Deklamation eines ihrer wichtigsten Mittel eingebüsst, aber dafür hat der Gesang die musikalische Ausdrucksfähigkeit der festen Tonhöhe hinzugewonnen, welche sich mit der deklamatorischen ergänzt, und das Ganze des Ohrenscheins hat an der formalschönen Seite der Musik und deren specifischen Einheitsformen das der blossen Sprachmimik mangelnde einheitliche Band und genügenden Stoff zur fortdauernden Beschäftigung des Schönheitssinnes. Daher ist es viel gewöhnlicher, dass man den Aufführungen lateinischer Messen, Requiems u. s. w. und italienischer Opern ohne Kenntniss dieser Sprachen beiwohnt, als fremdsprachigen Schauspielvorstellungen; in die letzteren vermag nur der Ruhm eines hervorragenden Schauspielers zu locken, während man bei Musikaufführungen dieser Art auch mit mittleren Kräften vorlieb nimmt. Die musikalische Seite des Gesanges ist selbst für solche, welche die Orchesterbegleitung als störendes Geräusch zu ignoriren gewohnt sind, ein stärkeres Anziehungsmittel als die geberdenmimische Seite der Schauspielkunst, immer vorausgesetzt, dass man bei beiden den Wortsinn des Textes nicht versteht. Aus diesem Sachverhalt ergiebt sich nochmals besonders einleuchtend die Berechtigung und Verpflichtung, den ausdrucksvollen Gesang ganz unabhängig von dem Wortsinn des Textes zu erörtern; denn man kann nicht etwa behaupten, dass die fremdsprachige Oper nur aus rein musikalischem Interesse besucht werde, da vielmehr im Gegentheil grade die italienische Oper bei uns am meisten von wenig musikalischen Personen geliebt und bevorzugt wird, welche sich rein an der Virtuosität der Sänger erfreuen wollen und gar nicht daran denken würden, hinzugehn, wenn etwa die Sänger bei der Aufführung durch Instrumentalsolisten ersetzt würden. An dem Interesse, welches die Virtuosität der Opernsänger einflösst, bildet aber die dramatische Deklamation derselben einen ganz wesentlichen Theil, der um so wichtiger wird, je unmusikalischer die Hörer sind.

Das Ausdrucksvolle des Gesanges tritt um so deutlicher hervor, je mehr die rein musikalischen Formen zurücktreten, also da, wo erstens die Harmonie im unbegleiteten Einzelgesang wegfällt, wo zweitens die Melodie und deren thematische Elemente geopfert werden, und wo drittens der rein musikalische Rhythmus aufgelöst und zu Gunsten des deklamatorischen Rhythmus zerpflückt und modificirt wird. Wo die drei Elementarformen der Musik auf diese Weise zu Gunsten des ausdrucksvollen Gesanges preisgegeben werden, da müssen natürlich die specifisch musikalischen Kunstformen, die sich aus jenen

Elementarformen erst zusammensetzen, erst recht mit preisgegeben werden. Was so herauskommt, ist das Recitativ, und zwar das *a capella*-Recitativ; in diesem würde der Charakter des ausdrucksvollen Gesanges sich ganz frei von sonstigen musikalischen Beimischungen zeigen wenn es möglich wäre, die Ansätze zu melodischen Themen und die implicite Hindeutung auf die weggelassenen Harmonien ganz zu unterdrücken. Uns wenigstens, deren musikalisches Empfinden und Gestalten ganz auf harmonischer Grundlage ruht und von dieser bis in die feinsten Fasern bestimmt ist, wird eine solche völlige Unterdrückung des Harmonischen als hinzugedachte Phantasiebegleitung ebenso unmöglich sein wie die Vermeidung aller melodischen Ansätze. Was aber heute nicht mehr möglich scheint, kann es darum doch sehr wohl in früherer Zeit gewesen sein. Der epische Bardengesang aller Naturvölker ist wesentlich als ein ausdrucksvoller Gesangsvortrag zu betrachten, bei welcher das Musikalische noch ganz fehlt, oder doch in den arpeggirenden Zwischengriffen auf der Cither oder Lyra noch in ganz keimhaftem Zustande befindlich ist.

Das Recitativo secco der älteren italienischen Oper zeigt noch ein ähnliches Gesicht, insofern die musikalischen Harmonien, welche der Kapellmeister auf dem Klavier anschlägt, mit dem Gesang nicht sowohl zusammenklingen, als abwechseln, so dass Musik und ausdrucksvoller Gesang theilweise in verschiedene Zeitpunkte auseinanderfallen, obschon sie in Tonart und Stimmführung nicht beziehungslos gegen einander sind. Das Recitativ wird alsdann weiter musikalisirt, indem es in ein bestimmtes musikalisches Tempo und feste Takteintheilung eingezwängt wird, innerhalb deren es aber immer noch Freiheit genug zur Entfaltung seines deklamatorischen Rhythmus findet; es wird ferner mit einer fortlaufenden harmonischen Begleitung von Ripienstimmen versehen, aus denen nach und nach einige sich zu selbstständiger ausdrucksvoller Stimmführung emporarbeiten, oder gar zu instrumentaler Melodik und echter Polyphonie vordringen. Endlich dringt auch das Melodische in das Recitativ selbst ein, theils als anklingendes Thema oder Leitmotiv, theils als durchgeführte Melodie im Arioso, bis der recitativische Charakter ganz abgestreift ist. Dafür ist aber dann der ausdrucksvolle Gesang in alle Formen der Vokalkomposition eingedrungen und zu einem ihre Form modificirenden Bestandtheil geworden; ja sogar er dringt durch den Einfluss der Vokalkomposition auf die Instrumentalkomposition auch in diese ein und lehrt die Instrumente selbst, je nach Maassgabe ihres technischen Vermögens mit der menschlichen Stimme an ausdrucksvollem Gesang wetteifern.

Die Elemente des ausdruckvollen Gesanges sind nun, von unten aufsteigend, folgende: 1. Die seelenvolle Schönheit des Tonklanges, bei der menschlichen Stimme ein angeborenes Geschenk der Natur, veredelt durch gesangliche Ausbildung, bei den Instrumenten theils ein blosses Produkt der Instrumentenbaukunst (z. B. bei der Orgel), theils ein Produkt aus dieser Mitgift und der Technik des Spielers (Anschlag, Bogenstrich, Anblasen). 2. Die wechselnde Dynamik in der Phrasirung des Vortrags, nur bei der Orgel ausgeschlossen. 3. Die Dynamik des einzelnen Tones, d. h. die Verschiedenheiten des An-

und Abschwellens und die Härte und Weiche beim Ansatz und Ende des Tons, beim Klavier und der Harfe ebenso wie bei der Orgel ausgeschlossen. 4. Die Verknüpfung der festen Töne durch eingeschaltete Tongleitung (Portamento), auch bei den Blaseinstrumenten ausgeschlossen und bei den Streichinstrumenten nur zwischen Tönen, die auf derselben Saite liegen, möglich. 5. Aenderung der Klangfarbe des Tones, bei den meisten Instrumenten ganz ausgeschlossen, bei den Streichinstrumenten nur in sehr beschränktem Maasse durch veränderten Bogenstrich möglich, bei der Orgel als Registerumstellung nur für längere Phrasen ausführbar, bei dem Orchester als Einheit aber in ausgiebigstem Maasse wirksam. 6. Ausdruckvolle unmusikalische Geräusche, theils zwischen den Tönen, theils neben denselben, theils bei deren Anlaut und Auslaut, nur der menschlichen Stimme gestattet, aber allen Instrumenten versagt.

Am nächsten von Streichinstrumenten kommt die Geige und das Violoncello der menschlichen Stimme in der Ausdrucksfähigkeit des Vortrags, demnächst die Klarinette; am fernsten steht ihr das abstrakt musikalische Instrument, die Orgel, und demnächst das encyklopädisch farblose Klavier, durch welches das reiche Kolorit der Orchesterwerke zum Schwarzdruck in punktirter Manier herabgestimmt wird. Je mehr Elemente des ausdrucksvollen Gesangs ein Instrument (oder Instrumentenkomplex) in sich vereinigt, desto seelenvoller wird dessen Vortragsweise, desto mehr kann man von ihm sagen, dass es singe. Insbesondere das Orchester als Einheit genommen vereinigt in sich ein hohes Maass von Fähigkeit ausdrucksvollen Gesanges und wetteifert selbst an deklamatorischem Klangfarbenwechsel mit der Modulationsfähigkeit der menschlichen Stimme. In die Instrumentalmusik dringt damit ein Darstellungsmittel des seelenvollen Ausdrucks ein, das ursprünglich nicht der Instrumentalmusik, aber auch ebensowenig der Sprachmimik angehört, sondern dem ausdrucksvollen Gesange als dem dritten zu beiden. Das Eindringen dieses Ausdrucksmittels beschränkt sich auch keineswegs auf die Liedweise, wenngleich es diese zuerst und vorzugsweise ergreift, sondern dehnt sich auch auf die Tanzweise aus; der hier erörterte Einfluss des ausdrucksvollen Gesanges fällt also auch keineswegs mit der oben besprochenen Wechselwirkung zwischen Liedweise und Tanzweise zusammen. Denn wenngleich der Einfluss der vokalen Liedweise auf die instrumentale Tanzweise den Einfluss des ausdrucksvollen Gesanges insoweit einschliesst, als derselbe in die Liedweise bereits Einzug gehalten hat, so erschöpft sich doch dieser Einfluss nicht damit, sondern greift auch unmittelbar in die Tanzweise ein in ausdrucksvollen Vortragsweisen, die in der Liedweise nur insofern, als sie bereits gesungene Tanzweise wäre, hätten Aufnahme finden können.

Was von dem ausdrucksvollen Gesang in die Instrumentalmusik übergeht, sind mit Ausnahme des gleitenden Hinüberziehens der Töne lauter Elemente, welche der Instrumentalmusik als solche nicht fremd sind, sondern auch von selbst in ihr vorkommen könnten; aber die Art ihrer Verwendung sowohl im Einzelnen als auch noch mehr in ihrer Verbindung würde ohne das Vorbild des Gesanges nicht in dieser Weise

sich haben erzeugen können und würde ohne das Bindeglied des Gesanges nicht in solchem Maasse und in dieser Weise Ausdrucksmittel seelischen Gehalts sein können. Wer wissen will, was die Instrumentalmusik ohne diese Entlehnungen aus dem ausdrucksvollen Gesang sein würde, der braucht nur auf das Orgelspiel unter Ausschluss jedes Registerwechsels zu achten; in diesem ist die Grenze der Leistungsfähigkeit der reinen, abstrakten, d. h. von allen Mitteln des ausdrucksvollen Gesanges Abstand nehmenden Instrumentalmusik deutlich vorgezeichnet.

Was den Instrumenten unerreichbar bleibt, das ist einerseits diejenige Veränderung der Klangfarbe des Tones, welche wir beim Gesang als Wechsel der Vokale bezeichnen, und andrerseits diejenige Summe von unmusikalischen Nebengeräuschen beim Anlaut und Auslaut der Vokale, welche wir Konsonanten nennen. Beide zusammen machen eben die Artikulation aus und unterscheiden als solche den ausdrucksvollen Gesang von der Instrumentalmusik, ebenso wie die feste Tonhöhe ihn von der Sprachmimik unterscheidet. Durch sie behält der Gesang ein mächtiges Ausdrucksmittel des seelischen Gehalts vor der Instrumentalmusik voraus, wie er andrerseits durch die feste Tonhöhe ein mächtiges Ausdrucksmittel für gewisse Gefühlsarten vor der Sprachmimik voraus hat. Dagegen besitzt die Instrumentalmusik den Vorzug grösserer Beweglichkeit, weiteren Umfangs und bei einigen Instrumenten auch den der Vielstimmigkeit gegenüber dem Gesange, und das Orchester hat im Vergleich zum Gesangchor noch den Vortheil reicheren Wechsels der Klangfarben. Die Sprachmimik wiederum kann durch ihre gleitenden Töne und ihre Unabhängigkeit von musikalischer Festigkeit des Vokals (z. B. in der Flüsterstimme) manchen Gefühlsgehalt ausdrücken, dessen Darstellung dem Gesange versagt ist. Der ausdrucksvolle Gesang ist durch die feste Tonhöhe enger an den formalschönen Gesang gebunden und darf dem Charakteristischen weniger Opfer an formaler Schönheit bringen, als es der Sprachmimik in Bezug auf den formal schönen Sprachvortrag gestattet ist.

Der Gesang passt gleich gut für die Versinnlichung eines erhabenen, wie eines anmuthigen idealen Gehalts; er kann das Würdige, Feierliche, Pomphafte, ahnungsvoll Erhabene, Energische, Entschlossene, Charakterfeste ebensowohl wiedergeben wie das Zarte, Duftige, Spielende, Tändelnde, Milde, Sanfte, Anschmiegsame, — das Ernste, Schwermüthige, Trübe, Bedrückte, Traurige ebensowohl wie das Heitre, Muntre, Schalkhafte, Lustige, Uebermüthige, Ausgelassene und das Innige, Rührende, Schmelzende. Dagegen ist es nöthig, dass alle Gefühle, die er ausdrücken soll, klar und fest in sich bestimmt sind, nichts Zweifelhaftes, Unklares, Unbestimmtes, Unwahres, Erheucheltes an sich haben, weil der Ausdruck der festen Tonhöhe dem widerspricht. Das einfachste Beispiel davon ist die Unmöglichkeit des Fragetons im Gesange, dessen Zweifel und Unsicherheit im Sprechen eben durch das Hinaufgleiten des Tones angedeutet wird; ein andres Beispiel ist die Unmöglichkeit, den Ausdruck wahrer und erheuchelter Gefühle im Gesange von einander zu unterscheiden. Der Gesang kann

die angstvolle Unruhe gegeneinanderwogender Gefühle darstellen, aber nur wenn die gegeneinander kämpfenden in sich bestimmt und ehrlich sind, während die Sprachmimik über sehr treffende Accente für das Lauernde, Versteckte, Falsche einerseits und für das Unsichre, Zweifelnde andrerseits verfügt. Dagegen steht die Sprachmimik dem Gesange bedeutend nach in der Ausdrucksfähigkeit für das Feierliche, ahnungsvoll Erhabene, schmelzend Innige und sprudelnd Ausgelassene.

Wäre Sprachmimik und Gesang in gleichem Maasse dazu geeignet, den Wortsinn zu übermitteln und dadurch die poetische Wirkung zu eröffnen, so wäre der Gesang ohne Zweifel ungleich höher zu stellen, weil er an und für sich an Ausdrucksfähigkeit alles in allem genommen der Sprachmimik überlegen ist; aber diese Ueberlegenheit wird dadurch ausgeglichen, dass das gesprochene Wort leichter verstanden wird als das gesungene, also die Sprachmimik besser als der Gesang der poetischen Wirkung dient. Beide streben in gleicher Weise nach möglichst vollendeter Deutlichkeit der Aussprache, wie beide nach möglichst vollendetem Ausdruck der Gefühle streben; aber beide haben in Bezug auf Deutlichkeit nicht die gleichen Schwierigkeiten zu überwinden. Die Sprachmimik kann die Konsonanten und Vokale in's Gleichgewicht setzen, während beim Gesang im Allgemeinen die Vokale durch die fest zu haltenden Töne in's Uebergewicht kommen und die Konsonanten, den wichtigeren Faktor der Artikulation relativ zurückdrängen. Nur im schnellen Secco-Recitativ *ad libitum,* wie es jetzt fast nur noch in der komischen italienischen Oper vorkommt, wetteifert der Gesang an Deutlichkeit mit dem Sprechen, wenn er nicht wieder durch Ueberhaspelung undeutlich wird. Der Sprechende wählt ferner unwillkürlich die Tonhöhe für die Vokale so, dass sie dem Zurgeltungkommen der für den Vokalklang entscheidenden Obertöne günstig ist, der Sänger hingegen wird durch die Gesangsdeklamation nicht selten genöthigt, Vokale auf Töne zu legen, die das Zustandekommen ihrer entscheidenden Obertöne sehr erschweren, wo nicht unmöglich machen (z. B. i und u auf höhere Soprantöne), so dass hierdurch sogar die Deutlichkeit der Vokalisation beeinträchtigt wird. Es ist Sache des Textdichters, den Vokalisations-Bedürfnissen des Sängers überall da durch Aenderungen Rechnung zu tragen, wo der Komponist ohne allzugrosse musikalische Opfer es bei der Komposition zu dem ersten Textentwurf nicht im Stande ist.

Je weiter die vorzutragende Komposition sich vom Secco-Recitativ entfernt und zur geschlossenen musikalischen Form wird, desto mehr ist die Tonhöhe jedes einzelnen Tons nicht bloss gesangsdeklamatorisch, sondern auch rein musikalisch bestimmt, desto mehr muss die Vokalisation des Textes sich nach der Musik richten, um sangbar zu bleiben. In demselben Maasse wird aber auch der ausdrucksvolle Gesang aus einer relativ selbstständigen Kunst zu einer blossen ästhetischen Abstraktion von dem Musikvortrag, in demselben Sinne, wie die Sprachmimik eine ästhetische Abstraktion von dem Poesievortrag ist, — eine Unselbstständigkeit, die hier wie dort von der gesonderten Betrachtung nicht zurückhalten darf.

Bei dem ausdrucksvollen Gesang besteht in noch höherem Grade als bei der Sprachmimik ein Widerstreit zwischen den Ansprüchen formaler Schönheit einerseits und charakteristischer Darstellung des Gefühlsgehalts andrerseits; dieser Widerstreit wird hier dadurch verschärft, dass erstens die formale Schönheit in der Vokalmusik einen viel breiteren Boden und besseres Recht hat als in der Poesie, und dass zweitens die der Charakterisirung des Inhalts dienende Deutlichkeit hier viel schwerer und nicht ohne grössere Einbusse an formaler Schönheit als bei der Sprachmimik zu erreichen ist. Das Gleichgewicht zwischen den widerstreitenden Ansprüchen muss an verschiedener Stelle liegen, je nach dem Gewicht, das beiden im besonderen Falle zukommt; wo es sich um einen ziemlich bedeutungslosen lyrischen Text zu einer schmelzenden Cantilene handelt, wird der *bel canto* in den Vordergrund treten und die Wichtigkeit scharfer Accentuation zurückweichen müssen, während in Momenten leidenschaftlicher Erregung und dramatischer Zuspitzung die wuchtigen Deklamationsaccente auf Kosten der Schönheit der Tonbildung ihr Recht fordern. Es ist Sache des Geschmacks und Talents, in jedem Falle den rechten Mittelweg zu treffen; zugleich ist aber für diese Entscheidung auch die Konstellation aller der Bedingungen maassgebend, welche für die Wahrnehmbarkeit der feineren Nüancen entscheidend sind.

In einem kleineren Raum, dessen Akustik nicht bloss für Vokale sondern auch für Konsonanten günstig ist, und bei maassvoller Orchestrirung der Begleitung oder bei Klavierbegleitung werden viel feinere Schattirungen des ausdrucksvollen Gesanges möglich sein, welche den seelenvollen Gehalt charakterisch versinnlichen, ohne der formalen Schönheit Eintrag zu thun; in einem grossen Raume von schlechter oder stark hallender Akustik, bei starkbesetztem Orchester und lärmender Instrumentation würden solche Ausdrucksmittel gar nicht wahrgenommen werden, so dass der Gesang eines ebenso groben und massiven Auftrags krasser Farben bedarf wie die Dekorationsmalerei für sehr grosse Theater. Die stets wachsende Grösse unsrer Opernhäuser und die immer zunehmende Besetzung und Instrumentation des Orchesters hat eine fortschreitende Verrohung des Operngesanges zur Folge gehabt, so dass schon jetzt die meisten Opernsänger gar nicht mehr im Stande sind, anders als schreiend zu singen. Der grösste Gesangskünstler mit mittelstarker Stimme wird auf der heutigen Opernbühne von dem rohesten Naturalisten geschlagen, der tüchtig durch alles Blech hindurchbrüllen kann, so dass die drei bis viertausend Hörer es spüren. Nicht die Gesangskunst, sondern die massive Stimme und allenfalls das Theaterblut wird auf der Bühne noch honorirt; die Gesangskunst aber flüchtet in den Koncertsaal wenigstens für so lange, als es noch Koncertsäle giebt, die nicht bloss für Monstrekoncerte gebaut sind. Der graziöse Operngesang ist sammt der graziösen Opernmusik auf den Aussterbeetat gesetzt, weil fast keine Opernbühnen mehr da sind, auf denen eine feine komische Oper zur Wirkung gelangen könnte; statt dessen feiert die lüsterne Frivolität des Operettengesangs ihre Orgien in kankanisirenden Tanz-

weisen als würdiges Seitenstück zu der entarteten Tanzmimik des Ballets. Es ist nicht abzusehen, woher die Umkehr kommen soll, so lange die Bühnen auf Grund der Theatergewerbefreiheit die kapitalistische Ausbeutung des Publikums zum alleinigen Zweck haben.

Unter dem Gesichtspunkt der realistischen Wahrheit betrachtet muss der ausdrucksvolle Gesang als eine durch und durch perverse Künstelei verworfen werden, denn es giebt keine Wirklichkeit, mit welcher derselbe sich auch nur annähernd in Uebereinstimmung befände. In der Wirklichkeit wird wohl ausdrucksvoll gesprochen aber nicht gesungen; es kann also nur das ausdrucksvolle Sprechen nachgeahmt werden. Diess geschieht in einer dem Vorbild der Wirklichkeit einigermaassen treu bleibenden Weise nur in der Sprachmimik, im ausdrucksvollen Gesange hingegen in einer das Vorbild der Wirklichkeit völlig entstellenden Weise. Selbst Verrückte und Narren würden gar nicht auf den Einfall kommen, zu singen anstatt zu sprechen, wenn sie nicht zuvor durch den Kunstgesang auf diese Verrücktheit hingewiesen worden wären. Wer nach Idealisirung des Sprechens Verlangen trägt, kann diesem Streben in der Sprachmimik so viel Platz einräumen, wie er will, bedarf aber keinenfalls dazu des Uebertritts in das Gebiet des ausdrucksvollen Gesanges. Der Ersatz des gleitenden Sprechtons durch den festen Gesangton schadet, wie wie wir oben sahen, sowohl der Deutlichkeit der Aussprache als auch der Ausdruckfähigkeit für zweifelnde und unbestimmte Gefühle, entäussert sich also willkürlich eines Theils der der Sprachmimik zukommenden Ausdrucksmittel; wenn er dafür neue und bessere Ausdrucksmittel für viele Arten von Gefühlen herzubringt, so geschieht diess doch in einer dem Vorbild der Wirklichkeit Hohn sprechenden Weise.

Soweit der ausdrucksvolle Gesang an das Vorbild der Wirklichkeit erinnert, steht er sowohl an Naturtreue wie an Idealisirung weit hinter der Sprachmimik zurück; soweit er ein neues Gebiet von Ausdrucksmitteln für idealen Gehalt selbstständig erschliesst, steht er mit dem Vorbilde der Wirklichkeit in Widerspruch und schlägt der realistischen Wahrheit in's Gesicht. Die Instrumentalmusik, soweit sie bloss eine angenehme Ergötzung der Sinne und formale Schönheit zu bieten beansprucht, fällt zwar ausserhalb des Bereichs realistischer Wahrheit und kann demnach am Maassstabe dieses Princips gemessen nicht mehr als Kunst im höheren und eigentlichen Sinne des Worts gelten; aber sie kann doch als formalschönes Spiel nachsichtig tolerirt werden, da sie keiner Wahrheit zuwider läuft. Der ausdrucksvolle Gesang hingegen, der an das ausdrucksvolle Sprechen erinnert und doch dasselbe willkürlich verzerrt und entstellt, muss von diesem Princip aus als grundverkehrte Afterkunst verurtheilt und verfolgt werden. Wer diese Konsequenz absurd findet, muss darin eine weitere *reductio ad absurdum* des Kunstprincips der realistischen Wahrheit oder der Nachahmung finden.

Der ausdrucksvolle Gesang kann deshalb auch nicht füglich als „Gesangmimik“ nach Analogie des Wortes „Sprachmimik“ bezeichnet werden, weil bei dem Mangel eines nachzuahmenden Vorbildes der

Begriff der Nachahmung (Mimik) hinfällig wird und ganz dem der Gestaltung von innen heraus weichen muss. Der ausdrucksvolle Gesang ist weder Nachahmung noch Idealisirung eines Vorbildes, sondern instinktive schöpferische Produktion eines über jedes Naturvorbild hinausgehenden ästhetischen Ohrenscheins, dessen Adäquatheit an den ausgedrückten idealen Gehalt oder dessen idealistische Wahrheit jedem mit den gleichen Instinkten begabten Menschen verständlich ist, ähnlich wie diejenige der musikalischen Elementar- und Kunstformen. In der Sprachmimik wird auch ein idealer Gehalt dargestellt, aber mit Hülfe von Ausdrucksmitteln, die trotz aller Idealisirung doch immer noch das idealisirte Wirklichkeitsvorbild erkennen lassen und deshalb neben ihrer idealistischen Wahrheit, die für die Kunst wesentlich ist, auch noch einen Rest realistischer Wahrheit konservirt haben, der für die Kunst unwesentlich und zufällig ist; im Gesange ist dieser zufällige Rest von realistischer Wahrheit auch noch abgestreift, und der ideale Gehalt offenbart sich in Ausdrucksmitteln, die ihre realistische Unwahrheit oder Unnatürlichkeit und Naturwidrigkeit laut und offen zur Schau tragen. Das Ausdrucksmittel des idealen Gehalts ist in der Sprachmimik wenigstens noch scheinbar realistisch, im Gesange ganz offenbar antirealistisch, und in *dieser* Hinsicht nennt man den Ohrenschein des Gesanges *idealistischer* als denjenigen der Sprachmimik. Die realistische Verirrung liegt dem Sänger ferner als dem Schauspieler, ist aber auch, wenn sie dennoch eintritt, um so unkünstlerischer.

Das Gebiet von Ausdrucksmitteln, das der Gesang vor der Sprachmimik voraus hat, d. h. die feste Tonhöhe, *ist* noch nicht Musik, schlägt aber die Brücke zu derselben. Es ist noch nicht Musik, weil ihm die musikalischen Kunstformen und Elementarformen noch fehlen, aber es kann als Brücke zur Musik dienen, indem die feste Tonhöhe der Gesangsdeklamation sich allen diesen musikalischen Formen widerspruchslos anschmiegen und einfügen kann. Indem der Gesang einerseits durch seine feste Tonhöhe zur Musik, andrerseits durch die Textworte zur Poesie in widerspruchsloser Beziehung und freundschaftlichem Verhältniss steht, kann er als das Bindeglied dienen, um Musik und Poesie zu einer zusammengesetzten Kunst zu vereinigen, ähnlich wie die Geberdenmimik als das Bindeglied dienen kann, um Malerei und Poesie zu einer zusammengesetzten Kunst zu vereinigen. Die Sprachmimik dagegen fordert zwar die Poesie als Ergänzung ebenso wie der Gesang, dagegen stösst sie die Musik ab und steht mit ihr in Widerspruch, weil die gleitende Tonhöhe der Sprachmimik mit der festen Tonhöhe der begleitenden Musik dissonirt; sobald der Recitirende diese Dissonanzen zu mildern sucht und die Tonhöhe seiner Sprachlaute der Musik anzupassen bemüht ist, verfällt er in ein Mittelding von Sprechen und Singen, das den Stilgesetzen beider widerspricht und aufhört Sprachmimik zu sein, ohne darum doch die Dissonanzen der Tongleitung mit der Musik ganz zu beseitigen. Deshalb ist das Melodrama noch am wenigsten marternd, wenn rein gesprochene Sätze mit musikalischen Zwischenspielen abwechseln (Fidelio), obwohl ein reinerer Geschmack auch hier das Recitativ vorziehen muss; am unerträglichsten ist es, wo die Begleitungsmusik in voll austönenden

Melodien dahinfluthet, wo man deshalb jeden Augenblick erwartet, den Recitator in den breiten Strom des Gesanges einmünden zu hören, und dafür immerfort mit den dissonirenden mageren Sprachlauten sich begnügen muss. Wer selbst in solcher Lage versucht hat den Text zu sprechen, wird an der Mächtigkeit des unwillkürlichen Dranges zum Ausbrechen in Gesang gespürt haben, ein wie viel energischeres Ausdrucksmittel für gehobene Gefühle der Gesang im Vergleich zur Sprachmimik ist.

Sprachmimik und ausdrucksvoller Gesang sind zwei koordinirte Künste, deren jede eigenthümliche Vorzüge hat, und die deshalb nicht etwa dazu bestimmt sind, durch einander verdrängt zu werden, sondern dazu, neben einander getrennte Pflege zu geniessen. Wie die Sprachmimik überlegen ist in der Charakteristik der zweifelhaften und unbestimmten Gefühle, so der Gesang in derjenigen der bestimmten; wie die Sprachmimik durch grössere Deutlichkeit die Poesie zur besseren Geltung gelangen lässt, so eröffnet der Gesang dafür neben der abgeschwächten Wirkung der Poesie der Musik das Feld für eine unbeschränkte Wirksamkeit und damit die Möglichkeit einer Vereinigung beider Künste. Wer den Hauptwerth auf die Wirkung der Poesie legt und für Musik wenig empfänglich ist, der wird der Sprachmimik den Vorzug vor dem Gesange zu geben geneigt sein; wer dagegen von Musik tiefer ergriffen wird als von Poesie, der wird den Gesang vorziehen. Wer nach seinem persönlichen Geschmack die einfacheren Künste den zusammengesetzteren vorzieht, der wird lieber die Sprachmimik als den Gesang aufsuchen und umgekehrt. Wer allen Künsten, der Poesie und Musik, den einfacheren und zusammengesetzteren die gleiche Liebe und Empfänglichkeit entgegenbringt, der wird auch die Sprachmimik und den Gesang als ebenbürtige Künste anerkennen und sich einer jeden an ihrem Orte und zu ihrer Zeit erfreuen.

Da von den drei Künsten der raumlosen Veränderung oder des Ohrenscheins die Sprachmimik und der ausdrucksvolle Gesang als selbstständige Künste nur ganz untergeordnete Leistungen hervorzubringen vermögen und auf einigermaassen höherer Stufe nur unselbstständige Seiten an anderen (theils einfachen, theils zusammengesetzten) Künsten bilden, so bleibt als die einzige Kunst dieser Gruppe, welche für ihre Leistungen Selbstständigkeit bei höherem künstlerischem Werth in Anspruch nehmen kann, die reine oder Instrumentalmusik übrig. Daraus erklärt es sich, dass die bisherige Aesthetik Tonkunst und Musik zusammenfallen lässt und Sprachmimik und Gesang nur gelegentlich der zusammengesetzteren Künste erörtert, an denen sie zu Tage treten. Es scheint aber nicht unwesentlich für die klare und logische Gliederung der Künste, dass man auch die unselbstständigen oder weniger selbstständigen Künste unter die Gruppen befasst, unter welche sie nach der Beschaffenheit ihres ästhetischen Scheins gehören, also drei Tonkünste unterscheidet, von denen die Musik nur eine ist.

---

3. Die raumzeitlichen Künste der Bewegung vermittelt durch bewegten Augenschein und Ohrenschein, oder die mimischen Künste.

a. Die Kunst des bewegten Augenscheins oder die abstrakte Geberdenmimik.

α. Die unrhythmische Geberdenmimik oder Pantomimik.

Die Geberdenmimik ist eine ebenso unnatürliche und gewaltsame Abstraktion von der ganzen und vollen Mimik wie die Sprachmimik. Aus der natürlichen Einheit des Augen-Ohrenscheins, der durch die Bewegungen der verschiedenen Körpermuskeln des Mimikers hervorgerufen wird, löst die Sprachmimik willkürlich den Ohrenschein, die Geberdenmimik den Augenschein heraus; erstere giebt nur das, was der Blinde, letztere nur das, was der Taube von der ganzen und vollen Mimik wahrnimmt. Das Gehör des Blinden nimmt im Sinnenschein nur die raumlose Veränderung wahr und kann auf Bewegungen als deren Ursache höchstens mit dem Verstande schliessen; das Gesicht des Tauben aber nimmt jede Veränderung im räumlichen Sinnenschein sofort als raumzeitliche Bewegung wahr. Darum fallen die abstrakten Seiten der Mimik an verschiedene Gruppen im System der Künste, wenn sie einmal von der ganzen Mimik abgelöst werden.

Die Geberdenmimik auf der künstlerischen Vorstufe der Nachahmung kann ebenso wie die Sprachmimik einen gattungsmässigen oder individuellen Inhalt haben, z. B. die gattungsmässigen Bewegungen und Geberden bestimmter Thierarten (Frosch, Bär, Pudel, Affe) mit oder ohne thierische Maske imitiren, aber auch ebenso den Gang, die Haltung, die besonderen Eigenthümlichkeiten und Angewohnheiten einer bestimmten Persönlichkeit kopiren. Wenn die Abstraktion von der Sprachmimik bei der Imitation von Thieren, die wenig Laute von sich geben, nicht auffällt, so bekommt sie dagegen bei der Nachahmung von menschlichen Manieren schon etwas sehr Gewaltsames. Die Darstellung einer Handlung durch mehrere Personen unter Ausschluss der Sprachmimik heisst Pantomime oder stummes Spiel. Die ganze Handlung durch stumme Geberde verständlich zu machen, ist nur dann möglich, wenn dieselbe sich in einem sehr einfachen, den Zuschauern wohl vertrauten Kreise bewegt und ebenso typisch generell ist wie die auftretenden Figuren. Eine ästhetische Befriedigung vermag die Pantomime fast nur dadurch zu gewähren, dass sie den Rahmen dieser typischen Handlung mit grobkomischen Zuthaten, possenhaften Elementen, thätlichen Spässen, grotesken und burlesken Zügen würzt; alles andre geht über die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit hinaus. Aber selbst die possenhafte Pantomime mit typischen Figuren lässt die sich unwillkürlich aufdrängende Frage ungelöst, warum denn auf die Sprachmimik verzichtet sei, und selbst ein riesengrosser Cirkus oder eine Aufführung im Freien vor einem zahlreichen Publikum vermag solchen Verzicht wohl äusserlich zu erklären, aber nicht ästhetisch zu rechtfertigen. Es bleibt eine Leere und Lang-

weiligkeit, eine Oede und Armseligkeit über solchen Vorstellungen lasten, welche ihren ästhetischen Mangel enthüllt und durchaus irgend welchen Ersatz heischt. Eine solche Pantomime mit anzusehen lässt nicht ganz so leer, aber doch beinahe so leer, als das Anhören der Sprachmimik in einer unverstandenen Fremdsprache.

Um die Dürftigkeit zu erfüllen und dem vergeblich nach Sprache lechzenden Ohre eine anderweite Beschäftigung zu geben, wird fast immer in irgend welcher roheren oder feineren Gestalt die Musik herangezogen. Bleibt die Geberdenmimik trotzdem unrhythmisch, so ergeben sich zwischen ihr und der begleitenden Musik ebenso rhythmischen Dissonanzen, wie beim Melodrama zwischen der Sprachmimik und Musik Ton-Dissonanzen. Sollen diese Dissonanzen ausgeglichen werden, so bleibt nichts übrig, als die Mimik zu rhythmisiren, da die Musik nicht füglich derhythmisirt werden kann; damit geht aber die Geberdenmimik in Tanzmimik und die Pantomime in Ballet über, und gewinnt durch das in sich Aufnehmen des formalschönen Tanzes dasjenige Element der formalen Schönheit, das ihr als unrhythmischer Geberdenmimik fehlt. Man kann sagen: die gewaltsame Losreissung der Geberdenmimik von der vollen und ganzen Mimik bestraft sich durch eine allzugrosse ästhetische Verarmung des Wahrnehmungsscheins und muss gleichsam gesühnt werden durch Aufnahme anderweitiger formalschöner Elemente, die den schönheitsdurstigen Sinn sättigen.

Nur ein Mittel giebt es, dem künstlerischen Postulat der rhythmisirten Bewegung bei der Geberdenmimik zu entgehen, nämlich wenn man auf die aktuelle Bewegung überhaupt verzichtet, also scheinbar in die Künste des ruhenden Augenscheins zurückkehrt. Zu dem Zweck muss die Geberdenmimik im ruhenden Moment fixirt werden, d. h. zum lebenden Bilde werden. Der Schein der Ruhe ist hier allemal trügerisch; im günstigsten Falle sind die unwillkürlichen Bewegungen der Mimiker so gering, dass sie in der richtigen Entfernung unmerklich werden. Die willkürliche Verarmung ist hier noch grösser, aber für die Erstarrung der Geberde soll die günstige Exposition der Naturschönheit der Träger, die Pracht der Kostüme, die koloristische Harmonie, die Beleuchtungseffekte und die durch alle diese Mittel hervorgebrachte malerische „Stimmung“ entschädigen. Trotzdem reichen alle diese Hülfsmittel nicht aus, um für die „gefrorene Mimik“ ein genügendes ästhetisches Interesse zu erregen; es müssen unbedingt ausserästhetische Interessen hinzukommen, um für diese ästhetischen Missgeburten die nöthige Theilnahme zu erwecken. Diese können theils gesellschaftlicher Art sein, indem man die Darsteller kennt und sich für dieselben und für die günstige Gelegenheit zur Ausstellung ihrer Naturschönheit persönlich interessirt; theils können sie gymnastischer Art sein, indem eine Akrobatengesellschaft auf der Drehscheibe kunstvoll und schwierig übereinandergethürmte Gruppen bildet, theils endlich lüsterner Art, wenn es bei letzteren Schaustellungen vorzugsweise auf die verfängliche Exposition weiblicher Nacktheiten ankommt. In den lebenden Bildern hat die Geberdenmimik sich selbst als Mimik aufgegeben, ohne darum bildende Kunst werden zu können, und setzt

sich damit zwischen zwei Stühle. Eine getanzte oder gespielte Loreley ist ein ästhetischer Schein, der von der Person der Tänzerin oder Schauspielerin verschieden ist; eine „gestellte“ Loreley ist niemals etwas anderes als ein naturschönes Fräulein N. im Phantasiekostüm mit aufgelöstem Haar. Der ästhetische Schein ist durch die Abstraktion von Sprachmimik und Bewegung zugleich so unendlich verdünnt, dass er fast zu nichts zusammengeschrumpft ist und in Folge dessen sich von dem darstellenden Träger desselben nicht mehr von selbst abhebt; der mit dem Träger objektiv verwachsene ästhetische Schein ist aber das Naturschöne im Gegensatz zum Kunstschönen. Wer die „lebenden Bilder“ zur bildenden Kunst rechnet, anstatt theils zur Mimik, theils zum Naturschönen, der zeigt damit, dass er sich das Wesen der Kunst überhaupt und der bildenden Kunst in's Besondere noch gar nicht klar gemacht hat.

β. Die Tanzmimik oder der ausdrucksvolle Tanz.

Der ausdrucksvolle Tanz verhält sich zum ausdruckslosen formalschönen Tanz genau so wie der ausdrucksvolle Gesang zum ausdruckslosen *bel canto.* Der ausdrucksvolle Tanz verhält sich ferner zur unrhythmischen Geberdenmimik wie der ausdrucksvolle Gesang zur Sprachmimik. Wie der ausdrucksvolle Gesang das Bindeglied herstellt zwischen Poesie und Sprachmimik einerseits und Musik andrerseits, so bildet die Tanzmimik das Bindeglied zwischen Malerei und Geberdenmimik einerseits und Musik andrerseits. Ausserdem bleibt die Analogie zwischen dem Verhältniss von versificirter und prosaischer Diktion und dem Verhältniss von rhythmischer und unrhythmischer Körper-Bewegung in Kraft, auf welche schon oben bei der Besprechung des formalschönen Tanzes hingewiesen ist; sie vertieft sich aber hier dadurch, dass an Stelle der bloss formalschönen und ausdruckslosen Körperbewegung die zugleich formalschöne und inhaltlichschöne, nämlich ausdrucksvolle Geberde tritt. Endlich besteht noch eine gewisse Analogie zwischen dem Verhältniss von Tanzmimik und Schauspielkunst und dem Verhältniss von Plastik und Malerei.

Wie bei der Plastik in der ruhenden, so liegt beim Tanze in der bewegten Körperform der Schwerpunkt des Interesses, d. h. in der einheitlichen Totalität der ganzen organischen Gestalt und in der formalschönen Harmonie und dem lebendigen Fluss ihrer Haltung, Stellung und Bewegung; das Mienenspiel des Antlitzes tritt hinter den Ortsveränderungen der Gestalt und den Gesammtgeberden derselben, ja sogar hinter den Geberden der weiterhin sichtbaren und stärker beweglichen Gliedmaassen zurück, und der seelisch-geistige Ausdruck des konkret Individuellen rückt in Folge dessen vor der Bewegungsgrazie und dem gattungsmässig Schönen in den Hintergrund. Wie hingegen bei der Malerei der Rumpf und sogar die Gliedmaassen überwogen werden von dem Gesicht, in dessen Zügen sich die Seele und der Geist am deutlichsten spiegelt, wie hier die ganze Gestalt und ihre Geberde nur zum korrelativ durchgebildeten Träger des Mienenspiels und insbesondre des geistdurchleuchteten Auges wird, so auch in der unrhythmischen Geberdenmimik. Um diess anzuerkennen, dazu

muss man freilich nicht auf die rohe und plumpe Art blicken, in welcher die abstrakte Geberdenmimik sich in der Pantomimik verselbstständigt, sondern auf die Geberdenmimik als sichtbare Seite der vollen und ganzen Mimik in der Schauspielkunst. Auch darin stimmt Tanz und Plastik überein, dass beide für den Mangel der konkret individuellen Charakteristik Schadloshaltung in der gattungsmässigen Schönheit der organischen Form suchen müssen und deshalb weit mehr als die Malerei darauf angewiesen sind, den Körper theils zu entblössen, theils seine Formen möglichst deutlich durch die Gewandung durchschimmern zu lassen; bei dem Tanze wird diese Neigung zur Entblössung einerseits noch verstärkt durch das Bedürfniss nach freier, vom Gewande unbehinderter Bewegung, andrerseits in Schranken gehalten durch die lebendige Realität der Träger der Tanzmimik im Gegensatz zu dem kalten und todten Material der Plastik. Im Gegensatze stehen Plastik und Tanzmimik zu einander durch ihre verschiedene Stellung im System der Künste als Künste der Ruhe und der Bewegung; wenn die Kunst des ruhenden Formenscheins stille und einfache Grösse erheischt und der Darstellung einer gemessenen und gehaltenen Würde, kurz der Modifikation des Erhabenen günstig ist, so ist die Kunst des rhythmisch bewegten Augenscheins recht eigentlich der Anmuth zugewendet, sowohl der Entfaltung körperlicher Bewegungsgrazie als auch derjenigen seelischer Anmuth. Durch sein wesentliches Verharren auf der Konkretionsstufe des differenzirten Gattungsmässigen und durch die Zurückstellung der charakteristisch individuellen Gesichtszüge hinter die formalschöne Harmonie der Gesammterscheinung bewegt sich die Tanzmimik auf einer und derselben Stufe der künstlerischen Anschauung mit der Plastik, auf einer Stufe, die von der wichtigeren der beiden Künste ihre Benennung als „plastische“ Kunstanschauung erhalten hat. Die Blüthe der Tanzkunst wird darum nur in einer Zeit mit vorwiegend plastischer Kunstanschauung zu suchen sein, während in einer Zeit mit vorwiegend malerischer Kunstanschauung das Interesse an den mimischen Künsten nicht mehr in der Tanzkunst, sondern in der Schauspielkunst gipfeln wird. Aus diesen Parallelen und Entgegensetzungen dürfte die Bedeutung der Tanzmimik schon eine ziemlich helle Beleuchtung erhalten.

Der ausdrucksvolle Tanz lässt die beiden Seiten der formalschönen rhythmischen Körperbewegung und der charakteristischen ausdrucksvollen Geberde an sich unterscheiden; aber er ist darum doch eine einfache und nicht eine zusammengesetzte Kunst. Diess folgt schon daraus, dass der formalschöne Tanz keine selbstständige freie Kunst ist, sondern erst einer unselbstständigen Vorstufe sowohl der freien, als auch der unfreien Künste angehört; er tritt nicht etwa mit der unrhythmischen Geberdemimik zu einer Verbindung zusammen, sondern er wird unter Wahrung seiner rhythmischen Bewegungsschönheit in die Sphäre des seelischen Ausdrucks erhoben, und dadurch erst zur eigentlichen freien Kunst. Geht man von der andern Seite, von der unrhythmischen Geberdenmimik aus, welche, um ihre Dürftigkeit an Inhalt und ihren Mangel an formaler Schönheit zu verbessern,

nach Rhythmisirung hindrängt, so erhält diese eben durch das Aufgeben jedes realistischen Widerstandes gegen diesen unwillkürlichen und instinktiven Drang dasjenige Element zu ihrer mimischen Ausdrucksfähigkeit hinzu, welches im formalschönen Tanz in einer gewaltsamen und abstrakt willkürlichen Isolirung ausgeschieden ist. Das Natürliche ist immer der ausdrucksvolle Gesang und Tanz, während der ausdruckslose Gesang und Tanz künstliche Abstraktionsprodukte einer konventionellen Verschneidung der Kunst sind.

Aus dem Gesichtspunkt der realistischen Wahrheit ist die Rhythmisirung der Geberdenmimik eine ebensolche Entstellung und Verzerrung wie der ausdrucksvolle Gesang; aus dem Gesichtspunkt der idealistischen Wahrheit hingegen kann die Rhythmisirung der Geberde oder ihre Stilisirung nach der Seite der mathematisch-dynamischen Gefälligkeit und formalen lebendigen Schönheit für gewisse Gefühle und Erregungszustände das adäquatere, also wahrere und künstlerisch höher stehende Ausdrucksmittel sein, ähnlich wie wir diess von dem Gesang im Vergleich zur Sprachmimik gesehen haben. Es sind diess namentlich gehobene Gemüthszustände, freudige Erregungen, Zeiten eines gesteigerten Wohlseins, eines erhöhten Kraftgefühls und einer potenzirten Lebenslust, Augenblicke der Begeisterung und des Ueberschwanges der Gefühle. Solche Zustände lösen latente Kräfte im Nervensystem des Organismus aus, welche nach äusserer Entladung suchen, während der Mensch in seiner gehobenen Stimmung die Entladung in der gewöhnlichen Werktagsarbeit verschmäht. Da ergiebt sich dann der Ausweg einer praktisch zwecklosen Bewegung, die einerseits den ausgelösten Centralkräften ein Abzugsventil öffnet, andrerseits durch die Art ihrer Rhythmik die gehobene Stimmung symbolisch für sich selbst und für Andre versinnlicht. So kommt es, dass eine durch keine konventionelle Schranken eingedämmte Begeisterung sich gern in rhythmischen Bewegungen Luft macht. Der Aufgeregte läuft zwar auch hin und her, der Lustige springt vor Freude, aber diese Entladungen sind noch nicht durch formale Schönheit künstlerisch geadelt und stilisirt. Ein Volk, das irgendwie mit Schönheitssinn begabt ist, rhythmisirt ebensogut seine Freudensprünge wie die Erzählung ihrer Veranlassung; so geht die Entstehung des ausdrucksvollen Tanzes mit derjenigen der Poesie Hand in Hand und beide knüpfen an die begeisterte Stimmung bei Nationalfesten an. Der älteste aller Tänze dürfte danach der Siegestanz sein; aber auch die begeisterte Stimmung bei religiösen Festen (z. B. bei dem Sieg der Sonne über die Feinde im Wintersolstitium oder bei der Aussaat, der Ernte, Weinlese u. s. w.), die als Feste der Naturreligionen zugleich natürliche Freudenfeste sind, führen zu symbolisch-ausdrucksvollen Tänzen.

In allen solchen Fällen ist jedoch der Tanz noch ein kulturgeschichtlich Schönes oder höchstens ein unfreies Kunstschönes; es ist noch das reale Gefühl, das zur Bewegung und zu symbolischen Kulturtänzen treibt, wenn es auch der Schönheitssinn ist, der sie rhythmisirt und ordnet. Zum freien Kunstschönen wird der Tanz erst da, wo nicht mehr reale Gefühle, sondern ästhetische Scheingefühle in

ihm Ausdruck suchen und finden, wo er also zu etwas Selbstständigem, von der äusseren Veranlassung Abgelösten wird, das als ästhetischer Selbstzweck auf sich selber ruht und bloss noch um seiner Schönheit willen producirt wird. Dient auch der Tanz, wie er sich als kulturgeschichtlich Schönes oder als unfreies Kunstschönes entwickelt hat, dem freien Kunsttanz zur Anregung, so ist doch der letztere keineswegs bloss als Nachahmung oder Idealisirung des ersteren zu bezeichnen; vielmehr ist der freie Kunsttanz im Besitz eines Komplexes von künstlerischen Ausdrucksmitteln, welche ihm die Stellung und Lösung selbstständiger Aufgaben gestatten und ihn zu derselben hindrängen. Für Völker mit einer noch lebendigen Mythologie liegt in dieser eine unerschöpfliche Fundgrube für Sujets zur tanzmimischen Darstellung; in diesem Sinne wurden bei den Hellenen mythologische Scenen mit einer einfachen Handlung und wohlbekanntem Stimmungsgehalt getanzt, insbesondre wurden solche mit starker Erregung der Gefühle bevorzugt (z. B. Medea, Ariadne).*) Völker ohne lebendige Mythologie oder mit einer solchen, die gleich den katholischen Heiligenlegenden der tanzmimischen Darstellung durch ihren sinnlichkeitsfeindlichen Inhalt entrückt ist, werden in Sujets aus dem weltlichen Leben Ersatz suchen und finden.

Da es wesentlich die überströmende Kraft und das gesteigerte Lebensgefühl ist, aus denen der Drang zur rhythmischen Geberdenmimik entspringt, so wird auch zu Trägern der Tanzmimik vorzugsweise das Blüthenalter des Lebens berufen sein, also weder die noch nicht zur vollen Herrschaft über die Glieder vorgedrungene Kindheit, noch auch das mehr zur würdigen Ruhe hinneigende Greisenalter, sondern die Jugend von der beginnenden körperlichen Reife an bis zum Uebergang in jenes mittlere Lebensalter, wo man zwar noch im vollen Besitz der Kraft ist, aber doch schon anfängt, mit derselben Haus zu halten und ihre Vergeudung ohne praktischen Zweck zu scheuen. Das würdevolle Schreiten eines Greisenchors oder das muntre hüpfende Gewimmel eines Kinderchors ist zwar noch unter Tanzmimik zu befassen, stellt aber doch deren Grenzfälle dar, die nur ausnahmsweise zur Geltung gelangen werden. Das natürlich gegebene Gebiet der tanzmimischen Sujets umfasst die Bewegungsspiele der Backfische und Jungfrauen, die Waffenübungen und Wettkämpfe der Jünglinge und jungen Männer, vor Allem aber die Beziehungen der Alters-Blüthe beider Geschlechter zu einander, das Suchen und Meiden, Trachten und Schmachten, Werben und Gewinnen nebst den sich daran knüpfenden Kämpfen der Eifersucht. Hier ist für alle nationalen Charaktertänze der eigentliche Boden gegeben, der je nach dem Temperament und der Beweglichkeit der Nationen mehr oder weniger ausgenutzt wird, fast nirgends aber ganz brach liegt. —

Eine Kunst kann durch volksthümliche Entwickelung und nationale

*) Man darf dabei natürlich nicht an ein Mienenspiel denken, wie eine moderne Schauspielerin es in solchen Rollen entfalten muss; sondern man muss dessen eingedenk bleiben, dass selbst im griechischen Drama das Antlitz des Schauspielers durch die Maske verhüllt war, und dass ein Volk, welches damit zufrieden war, sicher von einer Tänzerin nicht mehr verlangt hat.

Tradition schöne Blüthen zeitigen, an denen sich die berufsmässige Kunstübung immer von Neuem erfrischt; aber das Höchste kann auf diesem Wege nicht zu Stande kommen, und es wäre unmöglich, dass eine Kunst, die bloss auf solche volksthümliche Entwickelung angewiesen wäre, mit andern Künsten konkurriren könnte, die sich durch berufsmässige Kunstpflege weitergebildet haben. Deshalb wäre es schlimm bestellt um die Tanzmimik, wenn sie ganz auf nationale Charakterzüge angewiesen wäre und keine Aussicht hätte, jemals über diese Entwickelungsstufe hinaus zu gelangen, welche etwa derjenigen des zwei- oder dreistimmigen Volksliedgesanges entspricht. Die höhere Entfaltung kann auch für die Tanzmimik nur aus der berufsmässigen Kunstpflege entspringen, welche für ihre künstlerischen Darstellungen eine Bühne als geeignetsten Boden und Schauplatz verlangt, und danach „Bühnentanzkunst" genannt werden kann.

Auf der Bühne kann der Kunsttanz entweder „Einlage" oder Intermezzo in einem andern Bühnenkunstwerk sein, oder ein selbstständiges Bühnenkunstwerk für sich ausmachen. Die Balleteinlage ist nur dann und nur da ästhetisch zu rechtfertigen, wo sie durch den Inhalt des Schauspiels oder der Oper motivirt ist; wenn sie nicht gefordert ist, so muss sie wenigstens an dieser Stelle statthaft sein und darf nicht an den Haaren herbeigezogen werden, um die Schaulust der Menge zu reizen, oder um einer herkömmlichen Theatergewohnheit zu genügen (wie in der französischen grossen Oper). Das selbstständige Ballet braucht immer eine bestimmte einheitliche Handlung, während die Balleteinlage theils getanzte Pantomime mit bestimmter Handlung, theils künstlerische Nachahmung von Nationaltänzen sein kann. In der getanzten Pantomime tritt die formalschöne Seite des Tanzes zurück und die Handlung in den Vordergrund, die theils wie in der gewöhnlichen Pantomime komisch, theils phantastisch märchenhaft sein kann; in der Vorführung von Nationaltänzen und frei erfundenen Charaktertänzen dagegen tritt die Handlung als eine mehr bloss symbolisch angedeutete zurück und die formalschöne Seite des Tanzes in den Vordergrund. Die getanzte Handlung entwickelt vor den Augen des Zuschauers die Situationen und kennzeichnet die Charaktere, während die aus diesen Situationen entspringenden Erregungen in den Kunsttänzen und ihren symbolischen Darstellungen ausklingen. Ersteres ist die dramatische, letzteres die lyrische Seite im Ballet. Die lyrische Seite wird vertreten einerseits durch den Chortanz, andrerseits durch den Solotanz und bei geschlechtlichen Beziehungen durch das Pas de deux, wenn auch eine Vervielfachung der Solisten natürlich nicht ausgeschlossen ist; die dramatische Seite wird nur ausnahmsweise durch den Solotanz als tanzmimischen Monolog, oder durch den Chortanz als tanzmimische Massenhandlung vertreten sein, vielmehr ihren Schwerpunkt gleich dem Drama im tanzmimischen Dialog zwischen zwei oder mehreren Solisten haben.

Wie die unrhythmische Pantomimik aus den oben angegebenen Gründen nicht beanspruchen kann zum Bühnenkunstwerk im höheren Sinne zu werden, ebenso wenig kann es der formalschöne ausdruckslose Tanz; die Tanzmimik als Kunst fordert, dass beide in der Panto-

mimik und dem formalschönen Tanz gewaltsam auseinandergerissenen Seiten gleichermaassen zu ihrem Rechte kommen, sowohl die mimische wie die formalschöne. Damit ist aber nicht gesagt, dass in jedem Punkte des Ballets ein volles Gleichgewicht zwischen beiden bestehen soll, was unmöglich wäre, und dem höheren ästhetischen Werthe des inhaltlich Schönen im Vergleich zum Formalschönen widersprechen würde. Es ist nur damit die Forderung aufgestellt, dass beide Seiten in jedem Punkte vertreten sein sollen, und dass nirgends die eine von beiden ganz fehlen darf, dass ferner im Grossen und Ganzen das rechte Verhältniss zwischen beiden hergestellt ist, indem ein relatives Uebergewicht der einen an der einen Stelle durch ein Uebergewicht der andern an einer andern Stelle aufgewogen wird. Je mehr in den dramatischen Partien des Ballets die inhaltlich schöne mimische Seite überwiegt, desto mehr darf in den lyrischen Partien desselben die formalschöne tänzerische Seite hervortreten. Wenn aber einmal der Fehler gemacht wird, dass eine Seite stellenweise gar nicht vertreten ist, so ist es immer noch erträglicher, wenn in den dramatischen Partien, namentlich wo sie derbkomischen Inhalts sind, das Tänzerische ganz entschwindet, als wenn in den lyrischen Partien das Mimische ganz aufhört.

Am tiefsten sinkt die Balletkunst da, wo sie beide Fehler abwechselnd begeht und formal unschöne Pantomimik mit ausdrucklosen und mimisch inhaltleeren Tänzen abwechseln lässt, wo sie ausserdem die idealistisch wahre Geberdenmimik zu konventioneller und unwahrer Manierirtheit entarten lässt und in dem seines charakteristischen symbolischen Gehalts beraubten Tanze die formale Schönheit durch gymnastische Bravour und die natürliche Grazie durch virtuosenhaft gespreizte Affektation ersetzt. In solchem Falle sinkt die Kunstbühne zur Akrobatenbude und zum Cirkus herab, kann aber die Konkurrenz mit beiden, die ihr an gymnastischer Bravour, schamloser Entblössung und grotesker Possenhaftigkeit doch allemal ein gut Stück voraus sind, nur aushalten, wenn sie die Schaulust des gebildeten und ungebildeten Pöbels durch Kostbarkeit und Pracht der Ausstattung mit Dekorationen und Kostümen fesselt. Wer die Tanzmimik nur aus einem solchen Zustande des Verfalls kennt, kann derselben unmöglich die ihr im System der Künste gebührende Stelle anweisen, es sei denn dass er sich mit Hülfe seiner Phantasie ausmalt, was die Tanzmimik sein sollte und könnte.

Dieselbe wird um so höher stehen, je mehr sie die dramatischen Theile mit der formalen Schönheit des Kunsttanzes durchdringt, und je entschiedener sie auch in den lyrischen Theilen die mimische Charakteristik einer wenn auch nur symbolischen Handlung und den Ausdruck bestimmter ästhetischer Scheingefühle zur Geltung bringt. In beiden Richtungen hat sie vor allem nach idealistischer Wahrheit zu streben, und der formalen Schönheit in der rhythmischen Gliederung der Geberden und Ortsbewegungen nur soweit Aufnahme zu gewähren, als die idealistische Wahrheit es ohne Einbusse gestattet. Während sie in den lyrischen Partien dazu verurtheilt ist, in der Darstellung des gattungsmässig Schönen stecken zu bleiben, soll sie wenigstens

in den dramatischen Partien nach einer individuellen Vertiefung und Konkretion des Gattungsmässigen streben, und demgemäss das Schablonenhafte und Stereotype der traditionellen Geberdensprache des Ballets scheuen, die in ihrer konventionellen Manierirtheit noch dazu grossentheils idealistisch unwahr ist und dadurch für den unbefangenen und uneingeweihten Zuschauer theilweise unverständlich ist. Sie kann die Durchbrechung der falschen Traditionen und ihrer Verknöcherung am besten aus der Blutsauffrischung durch die Schauspielkunst gewinnen, d. h. durch Erholung von der einseitigen abstrakten Geberdenmimik vermittelst des Eintauchens in die volle und ganze Mimik, weil die Sprachmimik als unwillkürliches Korrektiv für die Verirrungen der Geberdenmimik dient. Sie hat dabei der ästhetischen Barbarei eines Publikums zu trotzen, welches das Interresse an der gymnastischen Bravour über dasjenige an der freien Kunstschönheit stellt, und die Virtuosenkünste des Sprunges nur da spielen zu lassen, wo der auszudrückende Gefühlsgehalt es erfordert. Sie hat endlich die angeborene Grazie sorgfältiger vor der Ueberwucherung durch Geziertheit und manierirte Affektation zu hüten, die jetzt nur wie ein Wunder von ächten Tanzgenies durch die Schule des Ballettanzes hindurch gerettet werden kann. In der Wahl der Sujets aber hat sie, abgesehen vom Komischen, den festen Boden geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Realität zu meiden und sich in das phantastische Nebelreich der Sage und des Märchens, in die ideale Welt des Zaubers und der Wunder zu flüchten.

Was das Ballet auf diesem Wege zu bieten hat, ist natürlich nicht die dramatische Strenge in der Motivation der Handlung, sondern eine sinnberückende, phantasieentzückende Traumwelt, in der das neckisch Spielende und heimisch Trauliche ebenso gut seinen Platz hat wie das dämonisch Wilde und das Unheimliche, Grauenhafte. Immerhin aber muss die Handlung der Art sein, dass das Interesse an derselben ein innerlich vertieftes, auf die Gemüthsbewegungen der Figuren gerichtetes, und nicht etwa bloss eine äusserliche, gemüthskalte Schaulust ist. Derartige Sujets geben dann auch den Hauptdarstellern nicht bloss Gelegenheit zur Entfaltung technischer Tanzfertigkeit, sondern vor Allem zur Offenbarung mimischer Genialität, deren Darstellungen für jeden ästhetisch Empfänglichen, der ihnen einmal beigewohnt hat, einen unvergesslichen Eindruck hinterlassen. In äusserlicher Hinsicht wäre noch zu erwähnen, dass ein Ballet wegen der abstrakten Einseitigkeit seiner Darstellungsmittel viel schneller den Zuschauer ermüdet, als eine andere Bühnendarstellung, und dass deshalb die Ballets nicht zu lang sein dürfen, also keinenfalls einen ganzen Abend füllen, sondern höchstens eine Stunde lang die Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen. Aus dem verkehrten Bestreben, die nach dieser Frist unfehlbar sich einstellende Ermüdung und Abstumpfung des Zuschauers zu überwinden, hat sich die Jagd nach immer stärkeren und ungewöhnlicheren Reizmitteln im Ballet erst herausgebildet, durch welche dasselbe mehr und mehr der Kunst entfremdet ist. Ein Ballet von einem längeren oder zwei kürzeren Aufzügen bietet überreichlichen Raum, um diejenige Art von Hand-

lung, welche für das Ballet allein passt, völlig erschöpfend darzustellen; alle Verlängerung über diese Dauer kommt doch blossen äusserlichen Zuthaten zu Gute, die mit der Handlung in keinem unmittelbaren und nothwendigen Zusammenhang stehen.

Ein Umstand, welcher der Entwickelung der berufsmässigen Tanzkunst von jeher hinderlich gewesen ist und immer hinderlich bleiben wird, liegt darin, dass es weder für die mimische noch für die tänzerische Seite derselben ein specifisches Fixirungsmittel giebt, wie es die Buchstabenschrift für die Lautsprache, die Notenschrift für die Musik ist. Man kann die pantomimische Handlung zwar beschreiben, aber nach dieser Beschreibung kann sie von späteren Mimikern ganz verschieden rekonstruirt werden, während die aufgeschriebene Dichtung oder Musik viel genauer bestimmt ist. Aehnlich wie mit der Pantomime ist es mit dem Tanz, dessen Touren man nur sehr unvollkommen beschreiben kann, selbst dann wenn man die Linien der horizontalen Ortsveränderung in verkleinertem Maasse aufzeichnet; das Wichtigste dabei bleibt ungesagt, nämlich die eigenthümliche Verbindung der Ortsveränderungen mit den rhythmischen Körperbewegungen und die Verschmelzung beider mit den ausdrucksvollen Gesten, oder genauer, die Erhebung beider zu ausdrucksvollen Gesten. Wo das Fixirungsmittel fehlt, muss das Gedächtniss der erfindenden und ausführenden Künstler und die Ueberlieferung von Person zu Person aushelfen; in diesem Stadium, auf welchem die Poesie vor Erfindung der Schrift und die Musik vor Erfindung der Notenschrift stand, befindet sich die Tanzmimik noch heute.

Es kommt in diesem Stadium alles auf die Beschaffenheit der Schule an: ist die Schultradition den höchsten ästhetischen Anforderungen gemäss, so wird jeder einzelne durch dieselbe gehoben und in eine künstlerisch geläuterte und veredelte Sphäre gerückt; ist sie entartet, manierirt und im Zustande des Verfalls befindlich und dabei mit dem Geschmack des grossen Publikums in Uebereinstimmung, so ist es für den einzelnen Künstler, selbst wenn er ein grosses Talent ist, unendlich schwer, sich aus den Fesseln einer falschen und schlechten Ueberlieferung, die ihm von Kind auf eingelernt ist, zu befreien und noch dazu den Kampf mit dem verdorbenen Geschmack des Publikums aufzunehmen. Gelingt diese Aufgabe dennoch, wenn auch nur in den hervorragenden Stellen, wo der Mimik die dankbarsten dramatischen Aufgaben gestellt sind, so kann man sicher sein, es mit einem ächten, wenn auch nicht unverdorbenen Genie zu thun zu haben. Dass selbst das grosse Publikum sich dann vor solchen Offenbarungen des mimischen Genies beugt, ist das sicherste Zeichen, dass man an der Wiedererhebung dieser Kunst trotz zeitweiligen Verfalls niemals zu verzweifeln braucht. Wo alles auf die Schule ankommt, kann auch jederzeit durch einen neu auftretenden genialen Meister eine neue, ächt künstlerische Schule begründet werden, welche dann mindestens wieder für ein Menschenalter vorzuhalten pflegt.

Wenn die unrhythmische Geberdenmimik nach Rhythmisirung drängte, um sich durch den Tanz mit einem Element formaler Schön-

heit zu sättigen, so bleibt doch diese Ergänzung unzulänglich. Die Tanzmimik oder der mimische Tanz drängt weiter dahin, den Rhythmus, welchen seine Bewegungen für das Auge vollziehen, auch für das Ohr zu markiren, wie diess schon bei dem formalschönen Tanz bemerkt worden ist; namentlich ist solche Markirung des Rhythmus durch den Schall eine grosse Erleichterung für das im Takt-Bleiben mehrerer Tänzer oder eines Chors. Damit ist dann aber schon die blosse Kunst des bewegten Augenscheins verlassen und zu einer Kombination von Augen- und Ohrenschein hinübergeführt. Der Charaktertanz kann allerdings solche Hülfen entbehren, besonders wenn eine grosse Künstlerschaft das Interesse zu fesseln weiss; aber in seiner Nacktheit als Kunst des bewegten Augenscheins wird es ihm doch nur für kurze Intermezzos gelingen, das ästhetische Interesse in genügendem Maasse zu fesseln, um die Dürftigkeit seiner Darstellungsmittel vergessen zu machen. Kein Mensch würde es aushalten, auch nur eine Stunde lang einem Ballet ohne Musikbegleitung zuzuschauen, während man einer Schauspielvorstellung ohne Musikbegleitung sehr gern drei Stunden lang beiwohnt. Selbst die Markirung des Rhythmus mit Schallinstrumenten würde die Unerträglichkeit des Tanzes auf die Dauer nicht mindern. Die abstrakte Losreissung der Geberdenmimik von ihrem Stamme, der vollen und ganzen Mimik, rächt sich gleichsam dadurch, dass das Gefühl der aus dieser Abstraktion abfliessenden Leerheit, Einseitigkeit, Dürftigkeit und Unvollständigkeit auch im Zuschauer unüberwindlich ist.

Es giebt nur ein Mittel, über diese Unvollständigkeit hinwegzutäuschen, wenn nämlich an Stelle der Sprachmimik, von welcher die Geberdenmimik abgelöst ist, ein Ersatz durch die Tonsprache der begleitenden Instrumentalmusik geboten wird, welche nun die Interpretation des durch die Geberde nur einseitig und unvollkommen auszudrückenden Gefühlsgehalts von einer andern Seite her mit anderen Darstellungsmitteln übernimmt. Mit andern Worten: die Tanzmimik gewinnt, obwohl sie im Princip eine selbstständige Kunst ist, ihre praktische Lebensfähigkeit erst durch die Verbindung mit der Musik, oder die gewaltsame Abstraktion der sichtbaren Geberde von der hörbaren Sprache zwingt die Mimik, aus dem Gebiete der einfachen Künste in die der zusammengesetzten hinüber zu flüchten. Dabei ist das Hereinziehen der tänzerischen Rhythmisirung in die Geberdenmimik nichts weniger als überflüssig, nicht nur weil ohne sie dem bewegten Augenschein ein formalschönes Element bei seiner inhaltlichen Dürftigkeit trotz der Sättigung mit schönem Ohrenschein doch allzusehr fehlen würde, sondern auch weil die Rhythmisirung der Geberdenmimik das unentbehrliche Bindeglied zwischen Mimik und Musik bildet. Man versuche es nur mit einer unrhythmischen Pantomime unter Musikbegleitung, und man wird sehen, wie es selbst tänzerisch ungeschulten Dilettanten in allen Gliedern zuckt, um ganz unwillkürlich die Geberden und Ortsveränderungsbewegungen ebenso zu rhythmisiren, wie die Musik es angiebt. Was aber aus der Tanzmimik unter dem Einfluss der Musik wird, das zu erörtern gehört nicht mehr in den Abschnitt über die einfachen Künste.

b. Die Kunst des Augen-Ohren-Scheins oder die volle und ganze Mimik.

α. Die Sprachgeberdenmimik oder die Schauspielkunst.

Die volle und ganze Mimik, oder die Einheit aller ausdrucksvollen Bewegungen, welche sich dem Gesicht und Gehör zugleich vernehmlich macht, liefert in ihrem Augen-Ohrenschein unmittelbar eine natürliche Einheit von bewegtem Augenschein und Ohrenschein, so dass es überflüssig wäre, das Merkmal der Bewegung bei dem Augenschein noch besonders hervorzuheben. Auch der Ohrenschein, der in seiner Isolirung nicht Bewegung sondern nur Veränderung bietet, geht doch als integrirender Bestandtheil der vollen und ganzen Mimik in die Kunst der Bewegung mit ein, indem die hervorgebrachten Laute nicht mehr wie in den Tonkünsten als reiner Schein ohne Beziehung auf ihren Producenten in der Luft schweben, sondern in unmittelbarer Beziehung auf die mimisch bewegten Gestalten als auf ihre Producenten aufgefasst werden. Dabei ist die volle und ganze Mimik doch keine zusammengesetzte sondern eine einfache Kunst und die von ihr abgelösten Seiten ihrer natürlichen Einheit sind vielmehr, mit ihr verglichen, abstrakte Theilkünste.

Die volle und ganze Mimik zerfällt in zwei Varietäten, je nachdem die artikulirten Laute, welche mit der Geberde in Einheit stehen, sich auf gleitender oder fester Tonhöhe bewegen, je nachdem also die andre Seite der Geberde Sprachmimik oder ausdrucksvoller Gesang ist. Sprachgeberdenmimik und Gesanggeberdenmimik verhalten sich zu einander genau wie Sprachmimik und ausdrucksvoller Gesang; wenn aber beim ausdrucksvollen Gesang die Bezeichnung „Mimik“ ohne Erweiterung ihres Begriffs zu dem der „künstlerischen Gestaltung durch ausdrucksvolle Bewegungen“ nicht mehr recht passen wollte, so kann sie bei der Gesanggeberdenmimik unbedenklich festgehalten werden, weil die mimische Geberde das Bindeglied bildet zwischen dem Begriff der Mimik auch in seiner ursprünglichen Bedeutung und dem ausdrucksvollen Gesang, der in diesem engeren Sinne nicht mehr mimisch ist. Wir werden deshalb die Gesanggeberdenmimik unbedenklich unter die mimischen Künste der Bewegung einreihen dürfen, obwohl die Bezeichnung des ausdrucksvollen Gesanges als „Gesangmimik“ nach Analogie des Wortes „Sprachmimik“ nicht rathsam schien.

Dass beide Künste an der Unselbstständigkeit der Sprachmimik und Gesangskunst theilnehmen, kann uns ebenso wenig Wunder nehmen, als es uns hindern kann, dieselben einer gesonderten Betrachtung an der ihnen zukommenden Stelle im System der Künste zu unterziehen. Die Sprachgeberdenmimik braucht einen Text, die Gesangsgeberdenmimik Text und Komposition, um sich an ihnen bethätigen zu können; daraus folgt aber noch nicht, dass sie bloss dienende Künste sind. Allerdings wird die dramatische Poesie und die Oper ihre Dienste in Anspruch nehmen müssen, um zur vollen Geltung zu gelangen, aber doch nicht, ohne ihnen die ihnen gebührende Freiheit der Entfaltung zu lassen und ohne auch ihrerseits ihnen zu dienen durch Darbietung dankbarer mimischer Aufgaben (dankbarer Rollen). Nur zu oft wird

dieser Dienst die Hauptsache, d. h. der poetische und musikalische Werth wird preisgegeben, um zu desto dankbareren mimischen Aufgaben zu gelangen. Viele Schauspiele und Opern halten sich trotz des zweifelhaftesten poetischen und musikalischen Werthes nur deshalb lange Zeit auf dem Repertoir, weil sie gastirenden Mimen Gelegenheit zur Entfaltung ihrer künstlerischen Virtuosität bieten oder einen guten Prüfstein für das Leistungsvermögen eines zu engagirenden Sängers abgeben.

Immer wieder erleben wir es, dass Dramen von hohem poetischen Werth bei weitem geschlagen werden von einer Fabrikwaare, die geflissentlich auf poetischen Werth verzichtet, bloss weil die ersteren auf die Bedürfnisse der Mimik oder des Spiels nicht die gebührende Rücksicht nehmen, letztere aber sich ganz und gar in deren Dienst stellen. Es ist ganz irrthümlich, aus der Ablehnung der ersteren und aus dem Interesse an letzteren dem Publikum einen Vorwurf zu machen. Ein Dichter, der Dramen schreibt, soll und muss sich ebensosehr in den Dienst der Mimik stellen, als er die Mimik in seinen Dienst nimmt; das Publikum aber würde ein mimisch effektvolles Schauspiel gewiss noch viel dankbarer aufnehmen, wenn es zugleich poetischen Werth hätte. Aus ästhetischem Gesichtspunkt ist es ganz richtig, dass in einer Verbindung von Künsten diejenige herrschen soll, welche den höheren ästhetischen Werth beanspruchen soll; aber es ist unrichtig, dass sie rücksichtslos herrschen dürfe, und dass sie nicht zugleich auch der andern Kunst dienen müsse, deren Dienst sie für sich in Anspruch nimmt. Will der Dichter Alleinherrscher sein und durch keine Rücksicht beengt werden, so soll er nicht für die Bühne schreiben; schreibt er aber Dramen für die Aufführung, so muss er auch der Schauspielkunst dienen.

Wenn das Publikum in's Theater geht, so wendet es sich unmittelbar an die Schauspieler und will vor allen Dingen mimische Kunst sehen und hören, unbeschadet dessen, dass es ihm desto lieber ist, je mehr Poesie ihm bei der Gelegenheit mit geboten wird. Haben die Schauspieler vom Theaterdichter keine Gelegenheit erhalten, ihre Kunst zu entfalten, so findet das Publikum mit Recht, dass es sein theures Eintrittsgeld weggeworfen hat, da es ja die Poesie des Stückes auch mit Hülfe der Leihbibliothek kennen lernen konnte. Haben dagegen die Schauspieler reichliche Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen, so urtheilt das Publikum, dass es nicht vergeblich den Weg nach dem Theater gemacht hat, wenn auch sein poetisches Bedürfniss dabei leer ausgegangen ist; denn dieses Bedürfniss kann es ja zur Noth auch zu Hause durch Lektüre befriedigen, was mit dem Verlangen nach mimischen Kunstleistungen nicht möglich ist.

Wer sich unbefangenen Blickes in der Gegenwart umschaut, der wird nicht umhin können einzugestehn, dass das mimische Bedürfniss des Publikums stärker ausgebildet ist als das poetische. Man bringt die grössten Opfer an Bequemlichkeit und Zeit, um einen durchreisenden berühmten Schauspieler in einer oder mehrerer seiner Glanzrollen zu sehn und zahlt weit höhere Preise für die Aufführung eines schon oft gesehenen, also seinem Inhalt nach ganz genau bekannten

Dramas, als man für die Bekanntschaft mit einer neuen hervorragenden Dichtung zu opfern irgend geneigt wäre. Man geht sogar in fremdsprachige Aufführungen, bei denen man nichts von den Worten versteht, sondern nur die Sprachgeberdenmimik bewundern kann; ja sogar man lässt sich den Widersinn eines durch Sprachmischung zerstörten Bühnenscheins gefallen, bloss um einen bestimmten Schauspieler gesehen zu haben, dem es an einem gleichsprachigen Ensemble fehlt. In der geselligen Unterhaltung ist kein Thema beliebter als das Theater; aber höchst selten wird über die Poesie der Schauspiele und den Text und die Musik der Opern gesprochen, fast immer nur über die Darstellung und die Darsteller. Die älteren Leute entschuldigen dieses überwiegende Interesse für die Darsteller damit, dass sie den Inhalt der Stücke grösstentheils von jung auf kennen, während die Darsteller wechseln; die jüngeren damit, dass es leichter sei, sich über die Darstellung als über den poetischen und musikalischen Werth ein Urtheil zu bilden. In der That kann man sich ja mit seinen Urtheilen über die Dichtung und Komposition weit leichter blamiren, als mit denen über die Darstellung; aber die Gesellschaft laborirt sonst in ihrer Unterhaltung so wenig an übertriebener Vorsicht, dass man doch ausserdem noch ein positiv stärkeres Interesse für die Mimik annehmen muss. Theils mag dasselbe mit der überwiegend malerischen Kunstanschauung unsrer Zeit zusammenhängen, theils auch durch ausserästhetische Interessen für die Persönlichkeiten der Schauspieler und Sänger mitbedingt sein, obschon das ausserästhetische Interesse für diese Personen doch selbst erst wieder in einem ästhetischen Interesse für ihren Beruf seine Erklärung findet. Jedenfalls bleibt die Thatsache bestehen, dass kaum eine andre Kunst in unserm Jahrhundert ein so allgemeines und starkes Interesse in dem kunstliebenden Publikum erweckt als die Mimik des Schauspiels und der Oper.

Um so auffallender ist es, dass die Aesthetik bisher diese Kunst theils ganz übersehen, theils in den Winkel gedrängt hat und dass ihr sogar von solchen Aesthetikern der ihr gebührende Platz im System der Künste verweigert worden ist, welche den Tanz und die Tanzmimik als echte freie Kunst anerkannt und in beredter Weise gegen die übliche Zurücksetzung vertheidigt haben. Denn es ist keinem Zweifel unterworfen, dass auch aus rein ästhetischem Gesichtspunkt die Schauspielkunst der Tanzmimik unendlich überlegen ist, wie das Ganze allemal einer von ihm abgelösten Seite überlegen ist; die Wirkungen, deren die abstrakte Sprachmimik und die abstrakte Geberdenmimik jede für sich allein fähig ist, vereinigt die Sprachgeberdenmimik in sich und potenzirt sie durch ihre Vereinigung. Wie die Geberde die wirksamste Nachhülfe für den Schauspieler ist, um den rechten Ton für den sprachmimischen Ausdruck eines Gefühls zu treffen, so ist die vom Herzen kommende Rede die wirksamste Nachhülfe zur Hervorrufung der ausdrucksvollen idealistisch wahren Geberde; ersteres ist als geberdenmimische Autosuggestion, letzteres als sprachmimische Autosuggestion zu bezeichnen, die beide einander ablösen und sich gegenseitig steigern können, bis das mimische Ausdrucksvermögen zum Gipfel seiner Leistungsfähigkeit emporgeschraubt ist.

Es rührt nicht bloss von der Entartung und dem Verfall unsres Ballets her, dass das Interesse an demselben beim Publikum im Allgemeinen geringer ist als an Schauspiel und Oper, auch nicht von dem grösseren poetischen und musikalischen Werth dieser letzteren, sondern von dem richtigen Gefühl des Publikums für die überlegene Leistungsfähigkeit der Schauspielkunst und Gesanggeberdenkunst über die Tanzmimik. Wer sich aus seiner Erinnerung die höchsten und tiefsten Eindrücke vergegenwärtigt, die er von tanzmimischen Leistungen einerseits und von schauspielerischen andrerseits erfahren hat, der wird nicht anstehen zu bekennen, dass die letzteren denn doch ihn sehr viel tiefer ergriffen und aufgewühlt haben. —

Auch die Schauspielkunst entbehrt eines Fixirungsmittels ebenso wie die Sprachmimik und Geberdenmimik; sie kann nicht einmal gleich dem formalschönen Tanz die Grundrisszeichnung der Ortsveränderungen als Hülfsmittel heranziehen, wenn auch die Kunst der Regie durch eine graphische Darstellung die Vertheilung der Plätze der Schauspieler in einer bestimmten Situation verdeutlichen kann, sondern ist wesentlich auf die Umschreibung mit Worten, auf die Schultradition und daneben auf den poetischen Gehalt angewiesen. Es kann schriftlich aufgezeichnet werden, dass bei dieser Stelle eine Verstärkung, bei dieser eine Abschwächung, hier eine Anwendung der Flüsterstimme, dort ein Ueberschnappen in Fistelstimme, hier eine hohe, dort eine tiefe Lage der Bruststimme einzutreten habe, ebenso wie es dabei geschrieben werden kann, dass hier diese, dort jene Geberde mit der Deklamation zu verbinden oder in dieselbe einzuschalten sei. Aber alle diese Vorschriften sind theils zu allgemeiner, theils zu unbestimmter Art; sie lassen entweder zu weiten Spielraum für die besondre Ausführung oder sie lassen gar die gemeinte Art der Ausführung mehr oder weniger unverständlich und geben Räthsel auf, anstatt eine Lösung zu bieten.

Die Schwierigkeiten der Beschreibung der Geberde und des sprachlichen Ausdrucks machen unter anderm auch die Geschichtschreibung der mimischen Künste zu einer sehr schwierigen Arbeit, bei der die Phantasie des Lesers das Beste thun muss; sie machen namentlich den Vergleich der schauspielerischen Leistungen in verschiedenen Generationen überaus unsicher. Schon der Vergleich der Gegenwart mit der Erinnerung an eine selbsterlebte Vergangenheit ist mit der ganzen Unsicherheit des Gedächtnisses für lange Zeiträume und überdiess noch mit der Fehlerquelle behaftet, dass man den Eindrücken der Jugend grössere Empfänglichkeit, Begeisterungsfähigkeit, Dankbarkeit und bereitwilligeren Autoritätsglauben entgegenbringt als im Alter, wo nur zu oft kritische Strenge und müde Blasirtheit überwiegt, so dass man geneigt ist, der Gegenwart Unrecht zu thun auf Kosten eines verstärkten Erinnerungsbildes der Vergangheit. Noch schwieriger aber wird der Vergleich mit der Gegenwart, wenn er sich nicht einmal auf die Erinnerung eigener anschaulicher Erfahrungen, sondern nur auf die Berichte, Beschreibungen und Urtheile zeitgenössischer Schriftsteller stützen kann; denn diesen Beurtheilern fehlt wieder gänzlich der Vergleich mit der Gegenwart und wir kennen

die Maassstäbe ihrer Kritik und die Ansprüche ihres Geschmacks nicht. Und doch bildet sich die Geschichte einer Kunst nur aus dem Vergleich der Leistungen der verschiedenen aufeinanderfolgenden Geschlechter.

Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass die Sprachgeberdenmimik eine wesentlich moderne Kunst ist, weil die Alten durch die Maske behindert waren, dass sie erst mit der Zulassung weiblicher Darsteller auf der Bühne in eine gesunde Entwickelung eintrat, und dass sie erst im laufenden Jahrhundert ihren bisherigen Höhepunkt erreicht hat. Die Darstellung weiblicher Rollen durch Knaben und diejenige männlicher Rollen durch Weiber sind aus ästhetischem Gesichtspunkt gleich verkehrt, wenngleich die erstere wenigstens aus moralischem Gesichtspunkt entschuldbar, die letztere aber aus moralischem Gesichtspunkt ebenso verwerflich wie aus ästhetischem ist. Die Darstellung der Frauenrollen durch Knaben soll das ästhetische Interesse vor der Verunreinigung durch ein ausserästhetisches schützen; die „Hosenrollen" hingegen wollen grade diese Verunreinigung als Reizmittel ausbeuten und deuten deshalb immer auf Entartung hin. Die Begeisterung von Kunstschriftstellern des vorigen Jahrhunderts für die Leistungen ihrer zeitgenössischen Schauspieler beweist die Ueberlegenheit der letzteren über ihre Vorgänger, aber keineswegs diejenige über ihre Nachfolger; im Gegentheil lässt die nähere Beschreibung einzelner schauspielerischer Trücs erkennen, dass man damals um ihrer Neuheit willen Züge als etwas ganz Aussergewönliches bewunderte und rühmte, die heute Gemeingut aller hervorragenderen Schauspieler sind. Im letzten Menschenalter hat eine merkliche Steigerung des Durchschnittsniveaus der Schauspielkunst und eine Hebung des Ensembles stattgefunden, so dass ein hervorragendes Talent gegenwärtig an weit mehr Bühnen einen passenden Rahmen zur Einfügung seiner Leistung vorfindet. Proportional der Zahl der Bühnen und der Menge der Schauspieler hat sich auch die Zahl der hervorragenden Schauspieler vermehrt, und man kann sagen, dass es niemals eine Zeit gab, in der das schauspielerische Genie so günstige Bedingungen zu seiner Entwickelung und Geltendmachung vorgefunden hätte. Ob aber die heutigen Koryphäen in Deutschland höher stehen als diejenigen der beiden vorhergehenden Generationen, das ist eine andre Frage.

Vielleicht ist dieselbe dahin zu beantworten, dass die Beherrschung von mimischen Einzelzügen, überraschenden und frappanten Effekten und raffinirten Trücs, kurz das Wirken mit kleinen wohlberechneten Mitteln noch zugenommen, die grossartigen Leistungen aus einem Guss aber abgenommen haben, dass hier wie in andern Künsten die idealistische Wahrheit des Gesammtbildes unter dem Haschen nach realistischer Wahrheit im Einzelnen eingebüsst hat. Das echte Genie kann durch eine solche Steigerung der schauspielerischen Technik nicht gefährdet sondern nur gefördert werden, und muss siegreich mit der Macht des Ursprünglichen das zusammengeklügelte Mosaik von Einzelheiten durchbrechen; aber es ist von einer andern Gefahr bedroht, von der Untergrabung des praktischen künstlerischen Idealismus durch den allgemeinen praktischen Materialismus unsrer Zeit.

Das Talent drängt zunächst nach Ruhm, der berühmte Schauspieler begnügt sich aber nicht mit dem Einkommen eines Ministers oder Corps-Generals, sondern beutet seinen Ruhm in geschäftlicher Weise zu einer lukrativen Einnahmequelle aus, ruinirt sich durch Gastspielreisen und drängt schliesslich früher oder später danach, selbst Theaterunternehmer zu werden. Es fehlt unsern Künstlern nicht an Talent, wohl aber an Charakter und echtem Künstlerstolz, um den Versuchungen der Eitelkeit und Gewinnsucht zu widerstehn und die Reinerhaltung ihres Künstlerthums von Gottes Gnaden in einer sich bescheidenden gesicherten Kunstthätigkeit über alles andre zu stellen. Die selbstische Begeisterung für Ruhm und Reichthum mag zu den grössten Anstrengungen im Studium und im Spiel treiben, aber sie kann die selbstlose Begeisterung für die Kunst als solche nicht ersetzen.

Auch unter den grossen Schauspielern früherer Zeiten fand man Eitelkeit, Genusssucht und Frivolität; aber diese Genusssucht, die auch damals schon manchen zu Grunde richtete, war ein Kind des Leichtsinns, nicht der Berechnung, und die Frivolität im Leben und hinter den Kulissen hinderte nicht die Pietät und die Begeisterung für das Echte und Grosse in der Kunst, dem man seine Kräfte zu weihen hatte, weil der künstlerische Idealismus der Koryphäen über der Sphäre der Wirklichkeit und aller ihrer Gemeinheit schwebte. Ein gleicher Grad von Frivolität muss der heutigen Generation, der ohnehin der Sinn für Pietät und der Enthusiasmus bedenklich abhanden gekommen sind, gefährlich und auch in künstlerischer Hinsicht verderblich werden, insofern sie realistische und naturalistische Tendenzen im Spiel verfolgt; denn dieses Streben drängt sie dahin, die Neigung der ästhetischen Scheingefühle zum Uebergreifen in reale Gefühle dauernd zu befördern, d. h. den ästhetischen Schein womöglich mit Wirklichkeit zu imprägniren, anstatt denselben aus diesen wegweisenden Uebergriffen in die ideale Sphäre des reinen Scheins zurückzunehmen, und imprägnirt in Folge dessen die Kunstleistung auch mehr oder weniger mit den Schlacken und Unlauterkeiten, welche dem realen Gefühlsleben anhaften. Eine Schröder-Devrient konnte ihrem Partner in den erschütterndsten Situationen frivole Randbemerkungen zuflüstern, während sie idealisch spielte und sang; eine heutige Naturalistin in gleicher Lage würde durch solche Frivolität ihr Spiel mit vergiften und entadeln, weil sie den Künstler und den Menschen in sich zusammengeschweisst hat, oder doch durch ihr verkehrtes Kunstprincip verhindert worden ist, dieselben zu zwei völlig getrennten Personen herauszuarbeiten.

Auch in der Schauspielkunst wie in der Tanzmimik ist die Ueberlieferung von Person zu Person von der grössten Bedeutung; indessen fällt hier die Beobachtung und Nachahmung grosser Meisterschauspieler durch den Künstlernachwuchs mehr in's Gewicht als die eigentliche Schultradition. Während in den Balletschulen die Kinder vom sechsten bis zum vierzehnten Jahre nach einem bestimmten System zu Chortänzern gedrillt werden und dann in eine ebenso fest geregelte Schulausbildung für den Solotanz eintreten, beginnt die Ausbildung für die Schauspielkunst in der Regel erst mit dem achtzehnten Jahre oder

noch später, mit Ausnahme der Kinder von Schauspielerfamilien, die manchmal von früh auf in den Beruf der Eltern hineinwachsen. Die Schultradition im engeren Sinne des Wortes kann hier, so lange wir keine tonangebenden Theaterschulen und Theaterakademien besitzen, nur durch hervorragende Bühnen und deren geistig bestimmende Leiter, Regisseure und Vortragsmeister gepflegt werden. So kann man im letzten Jahrhundert in Deutschland beispielsweise von einer Schule Goethes, einer Wiener Schule, einer solchen Laubes und einer Meininger Schule sprechen. Die zunehmende Freizügigkeit und mehr und mehr abnehmende Sesshaftigkeit des Schauspielerstandes lässt jedoch feste Linien solcher Schulen nicht länger bestehen, als der lebendige Einfluss der Meister dauert, während nach Einstellung ihrer Thätigkeit die Spuren sich ebenso rasch verwischen als bei den unter ihrer Leitung entwickelten Künstlern, sobald dieselben an andre Bühnen mit andern Tendenzen oder an principlose Kunstinstitute übergehn. Man kann wohl zugeben, dass derartige Schultraditionen auf die Entwickelung der Schauspielkunst im Ganzen bedeutenden Einfluss haben, aber mehr indirekt, indem ihre Gesammtleistungen von andern Künstlern gesehen, beziehungsweise von andern Bühnenleitungen bis zu einem gewissen Grade nachgeahmt werden. Sie verschwinden als Einzelrichtungen meistens ziemlich rasch wieder, aber nicht ohne in den Gesammtstrom der nationalen Entwickelung ihr Wasser ergossen und dadurch dem Hauptfluss eine leicht veränderte Färbung gegeben zu haben. Im Ganzen geht der Einfluss solcher Schultraditionen mehr auf die Sprachmimik und die Art des Zusammenspiels als auf die Geberdenmimik; wo die Regie es unternimmt, auch die letztere und die innere Auffassung der Rolle durch den einzelnen Künstler zu maassregeln, da kann sie höchstens zu einem „Virtuosenthum des Ensembles“ führen, das jede künstlerische Individualität abtödtet, wenn eine solche überhaupt sich ihm gefangen giebt und nicht lieber von solcher Bühne wegflüchtet.

Jeder echte Künstler kann es auf die Dauer nur an einer solchen Bühne aushalten, deren Tradition mit seiner künstlerischen Individualität nicht im Widerspruch steht und ihm die nöthige Freiheit zur Entfaltung seiner Eigenart ohne auffallende Disharmonie mit dem Ensemble gewährt. Denn der Künstler kann nur dann den mimischen Schein im Sinne idealistischer Wahrheit gestalten, wenn er mit der Ueberzeugung gestaltet, auf dem Wege dieser Wahrheit zu wandeln und von ihm nicht wesentlich abzuirren; der, gleichviel ob richtige oder unrichtige, Glaube hingegen, dass die ihm zugemuthete Art der Darstellung und Auffassung der Rolle dem Geist derselben und dem auszudrückenden idealen Gehalt nicht gemäss sei, muss nothwendig seine mimische Gestaltungsfähigkeit lähmen und bewirken, dass er schlechter spielt, als ein anderer mit gleichem Talent Begabter bei der entgegengesetzten Ueberzeugung spielen würde. Es fehlt dann die Begeisterung, welche ihrerseits wieder den Organismus beseelen und durchgeistigen soll; alle Anläufe zu idealistisch wahrer Gestaltung, wie der Künstler sie versteht, werden gebrochen oder umgebogen, und es bleibt schliesslich von der Kunstleistung nichts übrig

als ein Kombinationsmosaik von konventionellen, mehr oder weniger geschickt nachgeahmten Einzelzügen, dem die seelenvolle Einheit der schöpferischen Gestaltung fehlt. Das was über Nachahmung und idealisirende Kombination hinausführt, die Autosuggestion, ist gerade bei den mimischen Künsten von ganz hervorragender Wichtigkeit, weil der Organismus in organisch einheitlicher Weise nur aus dem relativ Unbewussten heraus beseelt und durchgeistigt werden kann; dieser mimischen Autosuggestion wird aber ihre Quelle verstopft, wenn dem Künstler das nöthige Maass von Freiheit in der Auffassung seiner Rolle verkümmert wird.

Grade darin ist die Schauspielkunst der Tanzmimik so sehr überlegen, dass der Schauspieler an der Poesie des Textes sich weit mehr begeistern und die Autosuggestion aus der poetischen Auffassung der darzustellenden Gestalt weit mehr aus der Tiefe schöpfen kann, als der Tanzmimiker dies mittels des dürftigen und trockenen Scenariums vermag. In der Anlehnung an die Poesie findet die Schauspielkunst einen gewissen Ersatz für das ihr fehlende direkte Fixirungsmittel, einen Ersatz, durch dessen Besitz sie der Tanzmimik gegenüber unendlich im Vortheil ist. Aber grade weil dieser Ersatz doch wieder noch bis zu einem gewissen Grade unbestimmt ist, und der individuellen Auffassung des Schauspielers Raum lässt, darf ihm auch die Freiheit, diesen Spielraum in seiner Weise als original gestaltender Künstler auszufüllen, nicht verkümmert werden. Er hat das Recht und die Pflicht, sich in den Geist der Dichtung zu versenken, und aus der so gewonnenen poetischen Auffassung die Autosuggestion zu schöpfen, welche die konkrete Gestalt oder Figur seiner reproduktiven poetischen Phantasie in mimischen Schein umsetzt; die Zuschauer haben das Recht, diese mimische Leistung zu beurtheilen und mit denen andrer Schauspieler vergleichend abzuwägen.

Selten wird die Auffassung eines hervorragenden Mimen von einer bestimmten Rolle gar Keinem unter den Zuschauern Genüge thun, wenn sie auch vielleicht der Mehrheit derselben gegen den Strich geht; der einsichtige Zuschauer wird einer originalen, bedeutenden und konsequent durchgeführten Auffassung einer Rolle auch dann seine Bewunderung nicht versagen, wenn er diese Auffassung im Grunde für irrthümlich, für nicht übereinstimmend mit den Absichten der Dichtung und für keine Verbesserung dieser Absichten hält. Grade die grössten dramatischen Dichtungen enthalten in ihren Hauptrollen einen solchen Reichthum von idealem Gehalt, eine solche Menge einander durchdringender gleichberechtigter Seiten, dass es unmöglich ist, eine einzige Art der Auffassung als die richtige hinzustellen und alle andern für unrichtig zu erklären. Vielmehr wird man einräumen müssen, dass verschiedene Auffassungen gleichberechtigt sein können, und dass neben diesen meist berechtigten noch andre minder berechtigte einherlaufen, welche darum, weil sie minder wichtige Seiten der Dichtung hervorkehren, noch nicht schlechthin berechtigungslos oder unwahr sind. Das höchste Ziel der Schauspielkunst bleibt natürlich die Ausgleichung aller berechtigten Ansprüche und die synthetische Vereinigung aller mehr oder minder berechtigten Seiten nach Maass-

gabe des Grades ihrer Berechtigung; dieses Ziel strebt jeder echte Künstler an und hofft, ihm möglichst nahe gekommen zu sein, ohne dass im Publikum und in der ästhetischen Kritik immer eine Uebereinstimmung des Urtheils darüber zu erzielen wäre, ob dieses Ziel erreicht sei und von welchem Darsteller.

Gegenüber der Aufgabe, sich mit der Phantasie in eine Gestalt der Dichtung zu versetzen und vermittelst dieser Transfiguration die Gestalt als mimisches Kunstwerk nachzuschaffen, versagt der Realismus, dem es nur auf realistische Wahrheit ankommt, gänzlich; denn schon die Gestalt der Dichtung, welche es nachzuschaffen gilt, hat keine Realität. Die Nachahmung hält sich alsdann theils an konventionelle Kunstvorbilder und wähnt in der Imitation derselben realistisch zu sein, oder sie liest hier und da einen Zug von wirklichen Modellen auf, deren Berufsstellung und Charakter eine entfernte Aehnlichkeit mit der Dichtungsgestalt hat, ohne jedoch ein klares und festes Princip für die Auswahl der nachzuahmenden und nicht nachzuahmenden Züge zu besitzen, und ohne über ein unorganisches mosaikartiges Aggregat in ihrer Zusammensetzung hinauszukommen. Die echte Kunst kümmert sich um Uebereinstimmung der einzelnen Züge mit diesem oder jenem Modell gar nicht, oder benutzt dieselbe höchstens als Bewährung des *a priori* Producirten; denn sie weiss, dass doch nur das aus der Tiefe der Autosuggestion Geschöpfte Maassstab sein kann für die Auswahl der brauchbaren und unbrauchbaren Züge in der Wirklichkeit. Die echte Kunst kann die realistische Wahrheit bei Seite setzen, weil sie die idealistische Wahrheit unmittelbar erzeugt und nicht nöthig hat, dieselbe erst aus der realistischen Wahrheit herauszuklauben; der Realismus, der letzteres unternimmt, scheitert dabei allemal in dem Maasse, als er die idealistische Wahrheit, die er in der realistischen sucht, nicht schon als unbewussten Maassstab mitheranbringt, denn in dem Maasse zieht er unästhetische Bestandtheile der realistischen Wahrheit, d. h. solche, die zufällig keine idealistische Wahrheit in sich haben, in den ästhetischen Schein mit herein und verunstaltet denselben dadurch.

Wenn von „Naturalismus" in der Schauspielkunst die Rede ist, so muss man wohl beachten, dass damit zwei ganz verschiedene Dinge bezeichnet werden: erstens die realistische Nachahmung der Natur ohne Rücksicht auf formale Schönheit und idealistische Wahrheit oder auch unter absichtlicher herausfordernder Verletzung beider, und zweitens die bloss dilettantische, auf natürliche Anlage gestützte Mimik, welche die Ausbildung des Talents durch systematische Schulung verschmäht hat. Ein Naturalist im letzteren Sinne kann ganz idealistisch spielen, wenn seine Anlage und seine Ansichten ihn nach dieser Richtung drängen; in der Regel aber wird seine Fähigkeit nicht ausreichen, die ganze Rolle aus einem Guss von innen heraus zu gestalten, vielmehr wird er sich auf reale Gefühle und auf die Nachahmung von schauspielerischen Vorbildern stützen. Dabei kommt aber meist bloss realistisches Stückwerk zu Tage. Denn nur in Momenten gesteigerten Affekts gelingt das Uebergreifen der idealistischen Scheingefühle in die reale Gefühlssphäre, welche die künstlerische Besonnen-

heit, Selbstbeherrschung und die formale Schönheit des Maasses zerstört, und was der Dilettant dem Schauspieler abguckt, sind in der Regel zunächst nur Aeusserlichkeiten und technische Trucs von mehr realistischer als idealistischer Wahrheit. So führt der ungeschulte Naturalismus des schauspielerischen Temperaments in der That sehr leicht zum naturalistischen Realismus der Darstellungsweise.

Durch die Verbindung mit der Dichtkunst wird die Schauspielkunst allerdings zu einer unselbstständigen Kunst, aber sie gewinnt bei diesem Verzicht auf Selbstständigkeit unendlich viel mehr, als sie verliert. Sie gewinnt nicht nur dasjenige, was jede Kunst bei der Verbindung mit anderen zu einem zusammengesetzten Kunstwerk gewinnt, sondern darüber hinaus noch erstens die mimisch darzustellenden Charaktere, zweitens die mimisch darzustellende Handlung sowohl im Ganzen wie in ihren Einzelzügen, und drittens die sprachmimisch vorzutragende Rede. So lange der Schauspielkunst diese Anlehnung an die Dichtung fehlt, ist sie verhindert, den Gipfel zu erreichen, der ihr als Kunst erst mit der Aufgabe ihrer Selbstständigkeit erreichbar wird; sie bleibt auf Intermezzos und Improvisationen angewiesen, und die letzteren können beim Zusammenwirken mehrerer Schauspieler wieder nur dann gelingen, wenn die überkommenen typischen Charaktere und Situationen den einförmigen Rahmen bilden, der durch meist komische Zuthaten improvisatorisch ausgefüllt wird. Solche Volksschauspiele stehen dann den Volkspantomimen sehr nahe, aber freilich künstlerisch immer noch viel höher; beide haben ungefähr denselben Kreis von Figuren und sittenbildlicher Handlung, und pflegen der Poesie gleich fern zu stehen, mag nun in ihnen gesprochen werden oder nicht. Erst dann, wenn man die auf die dramatische Poesie gestützte Schauspielkunst mit dieser improvisatorischen Volksmimik vergleicht, vermag man die ganze Grösse des Gewinns zu übersehen, welchen diese Anlehnung ihr eingebracht hat.*)

β. Die Gesanggeberdenmimik oder die Operngesangskunst.

Man könnte die Schauspielkunst genauer „Sprechspielkunst“ und die Gesanggeberdenmimik „Singspielkunst“ nennen, wenn nicht die Einheit von Sing- und Spiel-Kunst dadurch etymologisch zu sehr an die Kunst des Singspiels als einer unreinen Vorstufe der Oper erinnerte. Unter „Opernkunst“ wiederum könnte man die Kunst der Komposition oder der Inscenirung oder der Direktion von Opern verstehen, so dass es wohl bei den obigen, allerdings sehr schwerfälligen Bezeichnungen vorläufig wird sein Bewenden haben müssen.

Die Einheit von Geberde und ausdrucksvollem Gesang ist dem künstlerisch veranlagten Menschen ebenso natürlich wie die Einheit von Geberde und Sprachmimik. Während aber die letztere Einheit nicht nur zum Zweck des freien Kunstschönen, sondern auch zum

*) Vgl. zu diesem Abschnitt: „Die Gebärdensprache, dargestellt für Schauspieler so wie für Maler und Bildhauer“ von Carl Michel (Köln, bei Dumont-Schauberg 1887); erster Theil Text, zweiter Theil photographische Bildertafeln. Ferner Piderit, Mimik und Physiognomik, 2. Aufl. (Detmold 1886), und für das Geschichtliche: Devrient's Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 4 Bde. (Leipzig, bei Weber 1861).

Zweck des unfreien Kunstschönen in Kraft tritt, kann die erstere Einheit unmittelbar gar keinen praktischen, sondern nur ästhetischen Zwecken dienen. Wer den Zweck des freien Kunstschönen in realistischer Wahrheit sucht, wird natürlich die Gesanggeberdenmimik für eine noch grössere Verirrung erklären müssen als den ausdrucksvollen Gesang für sich, und wird bestreiten müssen, dass eine solche Einheit zwischen einem Ausdrucksmittel, das realistisch wahr sein kann, und einem solchen, das aller realistischen Wahrheit in's Gesicht schlägt, dem künstlerisch veranlagten Menschen irgendwie natürlich sein könne. Wer hingegen das Wesen der Kunst nur in idealistischer, und gar nicht in realistischer Wahrheit sucht, der wird darum, weil dem unkünstlerischen praktischen Menschen die Gesanggeberdenmimik unnatürlich und allein die Sprachgeberdenmimik natürlich ist, noch keineswegs die Annahme für ausgeschlossen halten, dass dem künstlerisch veranlagten Menschen die Gesanggeberdenmimik ebenso natürlich sei wie die Sprachgeberdenmimik. Die erstere wird vor der letzteren überall da als Ausdrucksmittel den Vorzug verdienen, wo der ausdrucksvolle Gesang der Sprachmimik an Ausdrucksfähigkeit und idealistischer Wahrheit überlegen ist, und nur da hinter ihr zurückstehen, wo das umgekehrte Verhältniss Platz greift. Wo aber die Gesanggeberdenmimik das künstlerisch werthvollere, wirksamere und wahrere Ausdrucksmittel ist, da kann man sich auch nicht wundern, wenn es dem künstlerisch veranlagten Menschen als das natürlichere erscheint, nämlich als dasjenige, wozu seine Künstlernatur ihn vorsugsweise hindrängt. Der Sänger, der einen gefühlvollen Gesang ausdrucksvoll vorträgt, fühlt sich ebensosehr zur Ergänzung des Gefühlsausdrucks durch Geberden hingedrängt wie der Sprachmimiker, der eine gefühlvolle Dichtung deklamirt; wie der Deklamator, der zu dem ästhetischen Widersinn melodramatischer Recitation verurtheilt ist, den Trieb in sich spürt, unwillkürlich in voll dahinströmenden Gesang auszubrechen, so würde der Tanzmime oder Pantomime, der mit Musikbegleitung agirt, wenn er den Mund öffnen sollte, sicherlich eher zum Singen als zum Sprechen sich aufgelegt fühlen. Der ausdrucksvolle Gesang, sowohl als Sologesang, wie als Duett, gestattet nun freilich im Koncertsaal in noch bescheidenerem Maasse die Ausdrucksverstärkung durch Geberden als der sprachmimische Vortrag; der feste Standort, das Buch oder Notenblatt, die Kleidung u. s. w. schliesst jede stärkere dramatische Aktion aus und schränkt die Geberden auf leise Andeutungen ein. In demselben Maasse, wie die Gesanggeberde auch auf der Bühne ruhiger, maassvoller und abgedämpfter sein muss als die Sprechgeberde, muss sie es auch im Koncertsaal, etwa beim Vortrag einer dramatisch bewegten Ballade sein.

Der Grund für die ruhigere Haltung der Gesanggeberde auf und ausser der Bühne im Vergleich zur Sprachgeberde ist ein doppelter. Erstens ist die Zahl der in einer gleichen Zeiteinheit gesungenen Silben durchschnittlich eine geringere als beim Sprechen; in dem Verhältniss, als der Fluss der Worte langsamer ist, muss also auch der Fluss der Geberden langsamer sein, der mit jenem gleichen Schritt halten muss. Zweitens ist im recitirenden Drama die innere Hand-

lung, d. h. die Gefühlsdialektik sowohl der einander widerstreitenden Gefühle in demselben Charakter als auch im Streit der Personen gegen einander, lebhafter und die Aufeinanderfolge der durch diese innere Handlung herbeigeführten Situationen rascher als in der Oper, wo sowohl die Gefühle sich breiter auslegen, als auch den einmal erzielten Abschluss in vollerem Ausklingen logisch durcharbeiten. Mit einem Wort: die Oper ist soviel weniger dramatisch als das Schauspiel, wie sie lyrischer ist als dieses; bei einer gleichen Dauer der Aufführung muss deshalb die Handlung der Oper weit einfacher und kürzer sein als die des Schauspiels.

Daraus folgt, dass die komplicirtere und energischere Handlung des Dramas der Geberdenmimik bei gleicher Vorstellungsdauer weit mehr Gelegenheit zur Entfaltung giebt als die Oper, und dass das Spiel im Drama durchschnittlich bewegter, lebendiger, drängender und energischer sein muss. Diess gilt nicht nur für das redende, sondern auch für das stumme Spiel, während die Andern sprechen oder singen; die raschere oder stärkere Aktion fordert auch eine ebensolche Reaktion von den jeweilig schweigenden und bloss zuhörenden Spielern. Nur in dem rascheren Tempo der komischen Oper und in schnellen Parlando-Recitativen leidenschaftlich erregter Stellen in der ernsten Oper kommt die Gesanggeberdenmimik an Lebhaftigkeit der Sprachgeberdenmimik nahe, doch ohne sie ganz zu erreichen; denn dieselben Scenen würden bei der Uebertragung in ein Schauspiel doch immer noch ein rascheres Tempo im Spiel erfordern. Dagegen hat die Oper in den Chören, lyrischen Ensemblesätzen und lyrischen Sologesängen Bestandtheile, in welchen das Geberdenspiel auf ein Minimum reducirt ist, und das Gefühl in Tönen ausströmt, ohne dass die Handlung irgendwie vorrückt; solche Stellen, zu denen es im Schauspiel keine Parallele giebt, erfordern eine möglichst ruhige Haltung mit nur symbolisch andeutenden Geberden, die leicht zum ausdrucklos Konventionellen erstarren. Die ruhige Pose lässt dabei der formalen Schönheit breiten Spielraum, ähnlich wie in der Plastik, wogegen die dramatische Lebendigkeit des Schauspiels an die malerische Bewegtheit erinnert.

Da nun in der Oper das lyrische Element mit seiner relativen Ruhe der plastischen Stellungen und mehr symbolischen, bloss andeutenden Geberdenmimik ebenso vorherrscht und den Grundton der Stimmung angiebt wie im Schauspiel die dramatische Lebendigkeit der Aktion mit ihrer malerischen Bewegung, so kann man sagen, dass Gesanggeberdenmimik und Sprachgeberdenmimik sich ähnlich zu einander verhalten wie Plastik und Malerei, indem die Einheit der Grundstimmung verlangt, dass in der Oper selbst die Lebendigkeit der dramatisch bewegten Stellen zu einer gewissen plastischen Ruhe und Würde abgedämpft wird, im Schauspiel aber selbst die Momente lyrischen Ausklingens mit dramatisch malerischer Bewegtheit erfüllt werden.

Selbstverständlich hat diese Parallele nur eine relative Gültigkeit. Die plastische Stellung und Haltung gilt bloss für den einzelnen Darsteller, während das Ensemble und der Chor in der Oper und im Ballet ebenso wie im Schauspiel von der Regie nicht nach plastischen sondern

nach malerischen Gesichtspunkten zu gruppiren ist. Ferner giebt es auch Schauspiele, in denen die malerische Bewegtheit des Spiels zu plastischer Ruhe und einfacher Grösse abgedämpft werden muss, nämlich die modernen Nachahmungen oder Bearbeitungen der griechischen Tragödie, welche ja eben in mancher Hinsicht unserer Oper näher steht als unserm Drama. Die Opernmimik verzichtet durchaus nicht wie die antike Tragödie auf das Mienenspiel; wenngleich dasselbe mit der wachsenden Grösse unserer Opernhäuser in seiner Wichtigkeit zurückgedrängt wird, behält es doch immer noch eine gewaltige Macht des Ausdrucks, und jedenfalls eine weit grössere Bedeutung als in der Tanzmimik. Endlich steht die Oper in der Bekleidung mit dem Schauspiel auf gleichem Boden, entbehrt also diejenige Verwandschaft mit der Plastik, welche die Tanzmimik durch ihre stärkere Entblössung der Körperformen gewinnt. Dem stärkeren Hervortreten des Mienenspiels und dem stärkeren Zurücktreten der nackten Körperform steht andrerseits gegenüber, dass die Opernmimik eine grössere Ruhe der Haltung bewahrt als die rhythmisch bewegte Tanzmimik; um wie viel sie durch ersteres beides der Plastik ferner steht als die Tanzmimik, um so viel steht sie ihr durch letzteres näher als diese. Immerhin bleibt die Thatsache unverkennbar, dass durch die gemeinsame Parallele von Opernmimik und Tanzmimik mit der Plastik beide einander angenähert werden im Gegensatz zu der mehr malerischen Schauspielkunst. Dazu kommt noch eine weitere Verwandtschaft zwischen beiden: die Rücksichtnahme der Geberde auf den taktmässigen Rhythmus der Musik, im Gegensatz zu der Schauspielkunst, bei welcher die Geberde nur auf den taktfreien Rhythmus der Sprache Rücksicht zu nehmen hat.

Eine rhythmische Dissonanz zwischen der Geberde und dem gleichzeitigen Rhythmus des Ohrenscheins wird die Mimik in jeder Gestalt als etwas formal Hässliches vermeiden, es sei denn, dass solche rhythmische Dissonanz selbst wieder rhythmisch gegliedert werde (wie in den synkopischen Tanzbewegungen) oder als charakteristisch ausdrucksvoll Verwendung finde. Im Allgemeinen wird die geberdliche Arsis und Thesis mit der sprachlichen und musikalischen zusammenfallen, z. B. das Aufschlagen auf den Tisch mit dem explosiven rhetorischen Accent, oder das Sinkenlassen der erhobenen Arme mit dem Sinkenlassen der Stimme. Der sprachliche und geberdliche Accent muss Hand in Hand gehen und auf dieselben Zeitpunkte treffen; da aber der sprachliche Accent im Ganzen frei von strenger Taktmässigkeit ist, so wird es auch der schauspielerische oder rhetorische Geberdenaccent sein. Diess gilt nicht bloss für den Vortrag prosaischer Diktion sondern auch für denjenigen von Versen; der jambisch-trochäische Zweitakt und der daktylisch-anapästische Dreitakt des Verses müssen, um nicht in ein ausdrucksloses taktmässiges Herleiern zu verfallen, in ein wesentlich taktfreies *tempo rubato* aufgelöst werden. Die Eurhythmik einer formalschönen Sprachgestaltung tritt dabei erst um so deutlicher hervor, wenn sie von der einförmigen Strenge des Taktes befreit ist; die Geberde aber, die nicht jedes Wort, sondern nur hervortretende Stellen begleitet, wird damit so gut wie ganz von den Fesseln des Rhythmus losgebunden. Wenn sie rhythmische Dissonanzen gegen

die Betonung der Rede zu vermeiden hat und da, wo sie eintritt, mit dieser *a tempo* zu gehen hat, so ist diess doch mehr nur eine negative Bedingung, die ihr keinen positiv rhythmischen Charakter aufprägt, und sie für den Zuschauer gleich sehr als eine unrhythmische Geberdenmimik erscheinen lässt, mag sie nun mit der Rede zugleich oder in deren Pausen sichtbar werden.

In der musikalisch begleiteten Pantomime ändert sich diess Verhältniss, insofern es nun nicht die taktfreie Rhythmik des Sprachvortrags sondern die streng im Takte gehende Musikbegleitung ist, mit welcher die rhythmischen Dissonanzen zu vermeiden sind. Während die Geberde in der Schauspielkunst verhältnissmässig sparsam angewendet werden kann, weil ja doch die übrige Zeit durch die Sprachmimik wirksam ausgefüllt ist, leidet die abstrakt einseitige Geberdenmimik der Pantomime an einer Leerheit, welche nur durch eine den Nachdruck der Geberde verstärkende Wiederholung einigermaassen zu verdecken ist. Wo z. B. der Schauspieler einmal herzu oder hinweg winkt, winkt der Pantomime mehrmals hinter einander herzu oder hinweg; jede dieser Wiederholungen muss aber in gleicher Weise wie die erste die rhythmische Dissonanz mit der Musikbegleitung vermeiden. Damit ist die taktmässige Rhythmisirung der Pantomime, d. h. ihr Uebergang in Tanzmimik unmittelbar gegeben.

In der Mitte zwischen den Anforderungen der Schauspielkunst und Tanzmimik stehen diejenigen, welche die Gesanggeberdenmimik in rhythmischer Hinsicht stellt. Indem der ausdrucksvolle Gesang selbst sich dem taktmässigen musikalischen Rhythmus einfügt, muss es auch die ihn begleitende Geberde, welche sich mit ihm heben und senken und seine Accente inne halten muss. Ja sogar das stumme Spiel, während ein Andrer singt, oder auch bloss das Orchester spielt, muss sich soweit dem musikalischen Rhythmus eingliedern, dass es rhythmische Dissonanzen vermeidet und den Accenten der instrumentalen Gesangsimitation Rechnung trägt. Daraus folgt aber noch keineswegs (wie Weisse annimmt) eine rhythmische Gliederung der Opernmimik nach Analogie der Tanzmimik, weil der Anlass zur rasch aufeinanderfolgenden Wiederholung derselben Geberde fehlt. Die zeitliche Leere, welche der Tänzer durch blosse Geberden ausfüllen soll, füllt der Sänger ja ohnehin durch seinen ausdrucksvollen Gesang, ebenso wie der Schauspieler durch seine Deklamation aus. Das breite lyrische Ausklingen der Situationen in der Oper wird allerdings den Sänger dazu nöthigen, dieselben oder ähnliche Geberden mehrfach zu wiederholen, insbesondere wenn die Gesangsmelodie sich, sei es mit demselben, sei es mit anderem Text von gleichem Gefühlsgehalt, wiederholt; aber diese Wiederholungen werden doch zeitlich schon zu weit auseinandergerückt sein, um als Rhythmisirung der Geberde empfunden zu werden.

Wenn die Tanzgeberden am schärfsten prononcirt, mit intensivster Schnellkraft ausgeführt werden und darum am meisten Energie, Elasticität, Schwung und Feuer zeigen, wenn die Schauspielgeberden der Naturschönheit und kulturgeschichtlichen Schönheit des unwillkürlichen Geberdenspiels in ihrem Tempo am nächsten stehen, so bilden die Operngeberden in ihrer künstlichen Verlangsamung und

plastischen Stilisirung das entgegengesetzte Extrem zu den Tanzgeberden. Insbesondere das Geberdenspiel der ernsten Oper verhält sich zu demjenigen des Ballets wie Erhabenheit und Würde zu Anmuth und Grazie, während die Schauspielgeberde zwischen beiden die Mitte hält. Diese Verlangsamung und zeitliche Ausreckung der Geberde durch eine dem musikalischen Tempo des Gesanges sich anpassende platische Stilisirung wirkt offenbar der rhythmischen Wiederholung der Geberde nach Art des Tanzes entgegen, und führt zur Verschleppung selbst solcher Handlungen, welche, wie ein Zweikampf zur Rhythmisirung der Geberde geradezu einzuladen scheinen. Wenn z. B. ein Sänger dreimal an's Thor zu klopfen hat, um Einlass zu begehren, so muss er zur Vermeidung rhythmischer Dissonanzen allerdings mit der Musik im Takte klopfen, er wird sich aber dabei so stellen, dass man seine Klopfbewegungen möglichst wenig sieht, damit er nicht durch Tanzgeberde gegen die plastische Stilisirung verstösst; ein Ballettänzer dagegen wird die Klopfbewegung möglichst sichtbar machen und übertreiben, um sie tänzerisch auszunutzen, während der Schauspieler die Klopfbewegungen zwar sichtbar, aber ohne Ostentation ausführen wird. In ähnlicher Weise kann man sich den Unterschied der drei Geberdenarten an der Ausführung des nämlichen Zweikampfs zum Bewusstsein bringen, je nachdem das Sujet als Oper, Ballet oder Schauspiel bearbeitet ist.

Die plastische Stilisirung der Geberde rückt die Gesanggeberdenmimik der realistischen Wahrheit noch ferner, als die musikalische Stilisirung des artikulirten Lauts durch Befestigung seiner Tonhöhe es ohnehin schon thut; in keiner mimischen Kunst zeigt deshalb das Streben nach realistischer Wahrheit einen solchen Grad von ästhetischer Verirrung als in der Operngesangskunst. Mit der plastischen Stilisirung der Geberde in der Oper hängt es ferner zusammen, dass die Opernmimik leicht zu stereotyper und schablonenhafter Konventionalität erstarrt. Grade weil der Gesang für die in der Oper darzustellenden Gefühlsarten ein viel wirksameres Ausdrucksmittel ist als die Sprachmimik, kann man in der Oper mit einer Minderleistung in mimischer Hinsicht Nachsicht haben, wenn nur der Sänger in Bezug auf gesangliche Ausdrucksfähigkeit auf der Höhe seiner Aufgabe steht. Wenn im Ballet die Geberde alles allein ist, im Schauspiel Geberde und Sprachmimik im Gleichgewicht stehen, so tritt in der Oper die Geberde hinter den Gesang zurück. Auch der Tänzer wird im formalschönen Tanz und dessen virtuoser Technik separatim ausgebildet, wie der Schauspieler im formalschönen und ausdrucksvollen Sprachvortrag und der Sänger im formalschönen und ausdrucksvollen Gesang; der Unterricht des angehenden Schauspielers im Geberden- und Mienenspiel kann von einer andern Person ertheilt werden als der Unterricht im Sprachvortrag, ebenso wie der Gesangunterricht und die Spielunterweisung des angehenden Bühnensängers, es können aber auch ebenso Vortragsmeister und Spiellehrer oder Gesanglehrer und Spiellehrer in eine Person zusammenfallen. Ein denkender Schauspieler wird als Spiellehrer für angehende Sänger die Abschleifung der Geberde nicht dem Ungeschick und der Schwer-

fälligkeit des Schülers überlassen, sondern von vornherein auf plastische Stilisirung derselben hinwirken; noch besser befähigt wäre dazu vielleicht ein routinirter alter Bühnensänger, dem diese Stilisirung durch die Kunstübung seines ganzen Lebens in Fleisch und Blut übergegangen ist, während der Schauspieler seine Gewohnheiten erst durch Reflexion modificiren muss.

Die Gesanggeberdenmimik ist noch unselbstständiger an den musikalisch-poetischen Gehalt der Oper gebunden als die Schauspielkunst an den poetischen Gehalt des Dramas; denn sie ist nicht mehr wie die letztere der Improvisation fähig. In dem musikalisch-poetischen Gehalt der Oper findet sie eben so ein indirektes Fixirungsmittel wie die Schauspielkunst im poetischen Gehalt des Dramas; der Opernsänger hat sich ebenso in den Geist der Dichtung und speciell seiner Rolle zu versenken und aus diesem seine mimische Autosuggestion zu schöpfen wie der Schauspieler, ausserdem aber muss er sich noch in den Geist der Musik vertiefen und die Intentionen des Komponisten bei jeder musikalischen Wendung errathen und wiedergeben. In dieser durch den Sinn der Musik gebotenen Hülfsanweisung muss er Ersatz finden für das Minus an Bestimmtheit, welches die Operndichtung im Vergleich zum Drama sowohl in der Zeichnung der Charaktere als auch in der Klarstellung des Motivationsprocesses zu zeigen pflegt; die Musik gleicht aber auch in der That durch ihr stimmungsvolles Kolorit vollständig das aus, was der einfacheren und breitgereckten Opernfabel an Schärfe der Zeichnung und perspektivischer Durchsichtigkeit der Handlung abgeht, und fügt über diesen Ausgleich noch einen Ueberschuss hinzu. Vorausgesetzt ist dabei, dass Dichter und Komponist wirklich einen Strang ziehen, d. h. mit ihren verschiedenen Ausdrucksmitteln an der Versinnlichung des nämlichen idealen Gehalts arbeiten, weil sonst der Sänger vor die schwierige Aufgabe gestellt wird, zwischen den auseinandergehenden Absichten beider zu vermitteln.

In der Behandlungsweise der ihr durch die Dichter und Komponisten gestellten Aufgaben, wird die Gesanggeberdenmimik nothwendig in einer gewissen Wechselwirkung stehen mit der Schauspielkunst, so zwar, dass die Anregungen, welche sie in Bezug auf die geberdliche Seite ihrer Aufgabe von derselben empfängt, stärker sind als diejenigen, welche sie derselben ertheilt. Der Sänger, der mit der Beherrschung des gesanglichen Gebiets schon so viel zu thun hat, wird im Durchschnitt stets dazu neigen, sich seine mimische Aufgabe durch Anlehnung an die Vorbilder zeitgenössischer Schauspieler zu erleichtern, die er nur opernmässig abzudämpfen und plastisch zu stilisiren braucht; der Schauspieler dagegen könnte den dramatischen Sänger nur unter der Bedingung als Vorbild nehmen, dass er dessen plastische Stilisirung der Geberde wieder rückgängig macht, womit der Werth des Vorbilds so ziemlich aufgehoben wird. Wenn die Schauspielkunst einer Zeit auf realistische Abwege geräth, so wird auch die Opernmimik davon nicht ganz unbeeinflusst bleiben, wenngleich sie so lange, als noch ein Rest künstlerischen Geschmacks in den Sängern und im Publikum lebendig bleibt, sich doch immer noch von der

realistischen Wahrheit viel ferner halten wird als ihre Nachbarkunst. Die realistisch verkommene Schauspielkunst kann sich dann die idealistische Wahrheit der Opernkunst zum Muster nehmen und als Anstoss zur Umkehr auf sich wirken lassen, wenn es offenbar geworden ist, dass sie sich auf einem Irrwege befindet.

In Bezug auf die gesangliche Seite ihrer Aufgabe ist die Gesanggeberdenmimik sehr von den jeweiligen Schultraditionen der Gesangskunst abhängig, gegen deren Verirrungen sich aufzulehnen selbst für den begabtesten Sänger ein weit gefährlicheres Wagniss ist als den mimischen Verirrungen der Schauspielkunst Trotz zu bieten. Denn der durch falsche, z. B. zu dunkle oder durchweg zu starke Tonbildung verwöhnte und verdorbene Geschmack des Publikums verhält sich von vornherein ablehnend gegen die Zumuthung, das Ohr an die idealistisch wahre Behandlung des Stimmorgans und die durch dieselbe zu erzielenden Wirkungen unbefangen hinzugeben; dagegen pflegt der geniale Schauspieler mit der idealistischen Wahrheit seiner Mimik das Publikum selbst dann noch zu packen, wenn es die gewohnten krass realistischen Effekte vermisst, und er vermag wohl gar in dem besseren Theil dieses Publikums eine Ahnung davon zu erwecken, dass diese Art von Kunstleistung die künstlerisch höher stehende ist. Die Operngesangskunst sollte sich nach ihrer gesanglichen Seite mindestens in derselben Abhängigkeit von der Koncertgesangskunst befinden, wie sie sich nach ihrer geberdlichen Seite von der Schauspielkunst befindet. Leider ist diess nicht der Fall: vielmehr droht gegenwärtig die Entartung des Operngesanges theils durch das Uebergreifen der Opernsänger in den Koncertsaal, theils durch die Geschmacksverderbniss des Publikums in den Opernhäusern und dessen vorherrschendes Interesse an der Oper auch den Koncertgesang mit seinen Fehlern anzustecken. Es ist zu hoffen, dass die Koncertgesangskunst die ihr von dieser Seite her drohende Gefahr rechtzeitig erkennt und vornehm genug denkt, das Tafeltuch zwischen sich und dem verrohenden Operngesang mit fester Hand zu zerschneiden; nur so kann sie die Traditionen einer edleren Gesangskunst bis zu dem Zeitpunkt fortpflanzen, wo in dem Operngesang das Bedürfniss nach Umkehr und die Umschau nach einem künstlerischen Vorbilde erwachen wird.

B. Die Kunst des Phantasiescheins oder die Poesie.*)

1. Die Vortragspoesie.

Der Phantasieschein der Vortragspoesie wird vom Hörer producirt nach Maassgabe des gehörten Vortrags, und zwar nach Maassgabe des S i n n e s der vorgetragenen Worte, nicht etwa nach Maassgabe ihres Klanges. Der Wortklang, der durch die Sprachgestaltung und den

*) Vgl. hierzu Rudolf von Gottschall's „Poetik“, 5. Aufl. Breslau bei Trewendt 1882; ferner Carriere: „Die Poesie“, 2. Aufl. Leipzig bei Brockhaus 1884, worin Proben einer vergleichenden Literaturgeschichte für die verschiedenen Dichtungsarten gegeben sind; daneben für die sprachlichen Formen der Dichtung auch Kleinpauls Poetik (Barmen bei Langewiesche).

Vortrag erzeugt wird, gehört nicht der Poesie als Kunst des Phantasiescheins sondern den Künsten des Wahrnehmungsscheins, speciell den bloss zeitlichen Künsten der raumlosen Veränderung des Ohrenscheins an, nämlich den formalschönen Künsten der Sprachgestaltung und des Sprachvortrags und der Tonkunst der Sprachmimik. Diese Wahrnehmungskünste können und sollen durch ihre sinnlichen, bloss zeitlichen und raumlosen Ausdrucksmittel eine Wirkung erzielen, welche mit der poetischen Wirkung des Wortsinns in Harmonie steht und dieselbe durch stimmungsvolle Unterstützung verstärkt; sie werden dadurch gleichsam zum sinnlichen Material der Poesie und gewinnen wie alles Kunstmaterial einen rückwirkenden Einfluss auf die poetische Gestaltung, d. h. sie bedingen bestimmte poetische Stilarten. Trotzdem sind sie kein integrirender Bestandtheil der Poesie als solchen, sondern ihre Wirkung tritt zu der poetischen Wirkung als etwas zweites hinzu. Die poetische Wirkung ermangelt einer merklichen Unterstützung, wenn sie ihr fehlen, sie kann aber auch ohne dieselben zu Stande kommen.

Eine schöne und ausdrucksvoll vorgetragene Dichtung wird leichter den Weg zum Herzen des Hörers finden und eher eine ihrer Wirkung entgegenstehende unpoetische Stimmung überwinden; dieselbe Dichtung wird aber auch bei unschönem und ausdruckslosem Vortrag ihre poetische Wirkung entfalten, wenn sie nur poetisch genug ist. Eine formalschöne Diktion wird in derselben Weise der poetischen Wirkung zu Hülfe kommen wie ein klangvolles Organ und ein formalschöner Vortrag; aber die Sprachgestaltung kann auch dann poetisch ausdrucksvoll sein, wenn sie nicht im formalschönen Sinne als „schöne Sprache" anzieht, ja sogar die formale Schönheit der Sprache muss sehr oft der Charakteristik des Ausdrucks geopfert werden. Bei der Uebersetzung einer Dichtung geht in der Regel nicht bloss die formale Schönheit der Sprache des Originals verloren, sondern auch der treffende poetische Ausdruck des Wortsinns wird durch einen minder treffenden ersetzt; trotzdem bleibt die poetische Wirkung um so sicherer der Hauptsache nach erhalten, je grossartiger und tiefer angelegt die Dichtung ist. Aehnlich wie Uebersetzung wirkt die Wiedererzählung einer gehörten Dichtung, deren poetischer Phantasieschein zwar mit allen Einzelheiten vom Gedächtniss treu bewahrt worden ist, dessen Sprachgestaltung jedoch vergessen ist und durch eine neue improvisatorisch ersetzt werden muss. Je poetisch ergreifender die Handlung ist, desto sicherer wird sie ihrer Wirkung sein, auch dann wenn der Wiedererzähler ein Stümper in der Kunst der Sprachgestaltung ist; sie wird in dem Maasse an Wirkung verlieren als der sprachliche Ausdruck minder treffend ist, aber sie wird auch bei der relativ unkünstlerischen Wiedergabe eines ungebildeten und mit nur mässiger Sprachfertigkeit begabten Menschen immer noch nicht aufhören, als Poesie empfunden zu werden.

Hieraus geht zur Genüge hervor, dass es nur der Wortsinn ist, von welchem die poetische Wirkung als solche abhängt, nicht die schöne Sprache und deren schöner Vortrag; wo die Wirkung durch die beiden letzteren verstärkt wird, haben wir es mit dem Hinzutreten

einer ausserpoetischen ästhetischen Wirkung zu der poetischen, also mit der zusammengesetzten Wirkung eines aus mehreren Künsten zusammengesetzten Kunstwerks zu thun. Wie die formalschöne Kunst des Sprachvortrags und die ausdrucksvolle Sprachmimik ihre Wirkungen entfalten kann, während ein poetischer Inhalt der Rede ganz fehlt oder doch auf ein Minimum zusammengeschrumpft ist, so kann auch die Poesie ihre Wirkung entfalten, wenn jene andern Künste ihr die Unterstützung versagen oder deren Beihülfe auf ein Minimum herabsinkt. Wie jenen andern Künsten, so gebührt deshalb auch der Poesie eine gesonderte Behandlung und eine specielle Untersuchung ihrer Leistungen in der Aesthetik. — Die Poesie als solche ist eine einfache Kunst, wenn sie auch meistens nur als die eine, allerdings vorherrschende Seite an einem zusammengesetzten Kunstwerk angetroffen wird. Dasjenige an dieser Zusammensetzung, was aus bloss zeitlichen Künsten der Veränderung des Ohrenscheins entspringt, gehört eben nicht der Poesie an, und es ist deshalb grundfalsch, die Poesie als eine Kunst des Gehörs zu definiren. Dasjenige an jener Zusammensetzung, was die specifisch poetische Wirkung ausmacht, ist vielmehr lediglich durch den Sinn der gehörten Worte unabhängig von ihrem Klange bestimmt, und bleibt bei der Uebersetzung der Dichtung trotz der völligen Veränderung des Wortklanges unberührt, sofern nur der Wortsinn derselbe bleibt. Die begriffliche Ablösung der Poesie als einer einfachen Kunst von den Künsten des Ohrenscheins ist darum weit entfernt, eine Ablösung der Poesie von der Sprache überhaupt zu sein; sie lässt den wesentlichen Zusammenhang zwischen Wortsinn und poetischem Schein unangetastet und schiebt nur den Klang der Worte und Wortverbindungen als etwas zur Poesie Hinzukommendes für deren isolirte Betrachtung bei Seite.

Der Wortsinn giebt Vorstellungen, die nur in den Eigennamen singulär, in allen andern Fällen mehr oder weniger allgemein sind, also theils Anschauung, theils Begriff, d. h. beides in Einem sind. Ein einzelnes Wort ist für die Poesie um so brauchbarer und wirksamer, je mehr in seinem Sinn die Seite der Anschauung die Seite des Begriffs überwiegt. Alle Begriffsbezeichnungen sind aus Anschauungen hervorgegangen, je mehr man also auf die ursprüngliche, etymologische Bedeutung der Worte zurückgreift, desto brauchbarer macht man dieselben für poetische Verwendung. Jedes Wort schliesst eine Menge von Einzelanschauungen in seine Bedeutung ein, und erscheint deshalb um so abstrakter, je nackter es dasteht; sobald es dagegen in Verbindung mit andern Worten eintritt, kehrt es von den vielen in ihm verschlossen liegenden Einzelanschauungen bestimmte Gruppen hervor, welche der Bedeutung der andern Worte zugekehrt sind, und vermindert dadurch die Abstraktheit seiner Bedeutung im gegebenen Fall. Diess geschieht ebensowohl, wenn ein Hauptwort durch Eigenschaftswörter oder Appositionen näher bestimmt wird, wie wenn sich die Glieder eines Satzes gegenseitig einschränken; das Substantiv schränkt ebenso das Adjektiv, das Subjekt ebenso das Prädikat in der Ausdehnung seines Vorstellungskreises ein, wie umgekehrt. Die Kunst der dichterischen Sprachgestaltung besteht darin, Worte

auszuwählen und dieselben in solche Verbindung mit einander zu setzen, dass die Anschaulichkeit des Wortsinns der Sätze und Satzverbindungen zu einem Maximum gesteigert wird. Alle sogenannten „poetischen Figuren“ dienen diesem Zweck, was wohl nachgerade als allgemein anerkannt gelten darf, theils direkt durch Ersatz einer abstrakteren Vorstellung durch eine konkrete (z. B. im Tropus, Bild und Gleichniss), theils indirekt durch einschränkende Veranschaulichung der abstrakteren Vorstellung vermittelst Beifügung von konkreteren (z. B. im Vergleich), oder durch gegenseitige einschränkende Veranschaulichung (z. B. im *ἓν διὰ δυοῖν*, im Parallelismus der Glieder). Auch die Personifikation des Unpersönlichen, die Individualisirung des Individualitätslosen und die Beseelung und Verlebendigung des vermeintlich Seelenlosen und Leblosen gehört hierher, weil durch Personifikation, Individualisirung, Beseelung und Verlebendigung das bezeichnete Objekt der Anschauung näher gerückt, dem Verständniss des Menschen assimilirt und zugleich für seine ästhetische Auffassung auf eine höhere Konkretionsstufe der Schönheit gehoben wird. Die Wirkung ist hier psychologisch um so sicherer gestellt, als diese Thätigkeit mit dem Rückgang auf die anschauliche Urbedeutung der Worte zusammentrifft; denn die Menschen, welche die Sprache schufen, waren mit ihrer ganzen Anschauungsweise auch den untermenschlichen und unorganischen Naturobjekten gegenüber noch in einer unwillkürlich anthropomorphisirenden und anthropopathisirenden Auffassung befangen.*)

Das Ergebniss des dichterischen Veranschaulichungsbestrebens ist nun das, dass der Hörer der so erzielten Wortzusammenstellungen dazu genöthigt wird, nach Anleitung ihres anschaulichen Wortsinns einen Phantasieschein für sein Bewusstsein zu produciren, der bei einem normal veranlagten und empfänglich gestimmten Menschen demjenigen Phantasieschein nahekommt, welchen der Dichter in Worten auszudrücken versucht hatte. Je lebhafter die Phantasie des Hörers ist, desto mehr wird sie unvermerkt aus dem Eigenen Ergänzungen hinzuthun, z. B. das Interieur oder die Landschaft ausmalen, in welcher die Handlung spielt, oder die persönliche Erscheinung der handelnden Gestalten auch in solchen Einzelheiten, welche der Dichter unbestimmt lässt, zu individueller Bestimmtheit durchbilden. Alle solche Zuthaten werden aber für die poetische Wirkung unwesentlich sein, wenn der Dichter auf der Höhe seiner Aufgabe steht, nicht als ob überhaupt die selbstthätige Durchbildung des angeregten Phantasiescheins zur individuellen Bestimmtheit gleichgültig wäre, sondern nur in dem Sinne, dass die vom Dichter unbestimmt gelassenen Ausführungen in ihrer näheren Beschaffenheit unwesentlich für die poetische Wirkung der Handlung sind, wofern sie nur den wesentlichen Zügen nicht widersprechen, sondern mit denselben dem Korrelationsgesetz gemäss harmoniren. In diesen unwesentlichen Dingen können also ganz verschiedene Ergänzungsweisen des poetischen Phantasiescheins gleich gut der poetischen Wirkung dienen, und es ist für die Beur-

*) Vgl. du Prel's Psychologie der Lyrik, Leipzig bei Günther 1880.

theilung der Vollständigkeit des sprachlichen Ausdrucks gleichgültig, wenn sich durch nachträgliches Befragen herausstellt, dass der Phantasieschein verschiedener Hörer sowohl unter einander als auch vom Phantasieschein des Dichters merklich abweicht. Die Dichtung soll und darf den Phantasieschein nur soweit und nicht weiter durch sprachliche Anleitung bestimmen, als die Bestimmtheit seiner Züge für die Versinnlichung des idealen Gehalts wesentlich ist, und sie begeht den schwersten Fehler, wenn sie in unwesentlichen Zügen die freie Ergänzungsthätigkeit der Hörerphantasie beschränkt und ihr keinen Tummelplatz übrig lässt. Hier gilt das Wort: *le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire*; in der Poesie ist aber bekanntlich jedes Genre gut ausser dem langweiligen.

In keinem Punkte offenbart der Realismus in der Dichtkunst auch dem unkundigen Auge deutlicher, dass er auf einem Irrwege ist, als durch seine unpoetische Beschränkung der Freiheit der Hörerphantasie in Betreff der selbstthätigen Durchbildung des angeregten Phantasiescheins; weil das Wirklichkeitsvorbild keinen Unterschied zwischen wesentlichen und unwesentlichen Zügen kennt, und der Realismus ohne Widerspruch gegen sein Princip kein eigenes Unterscheidungsmerkmal für diese beiden an die Wirklichkeit heranbringen darf, so führt sein Streben nach realistischer Wahrheit ihn nothwendig zu einem Streben nach allseitiger Exaktheit und Vollständigkeit in der Nachahmung, deren Wirkung eine gradezu unerträgliche Langweiligkeit seiner Schilderungen ist. Der konkrete Idealismus dagegen begnügt sich auch in der Dichtung mit der sprachlichen Darstellung der wesentlichen, d. h. für die Versinnlichung des idealen Gehalts unentbehrlichen und entscheidenden Züge, und setzt dadurch die Phantasie des Hörers in Thätigkeit, welche der Realismus unterbindet und lahm legt; der Idealismus leitet unvermerkt dazu an, aus Wenigem aber Wesentlichem den poetischen Phantasieschein in einem Guss zu reproduciren und so ein einheitliches Ganze zu erreichen, während der Realismus die Hauptsachen unter der Fülle der gebotenen Nebensachen erstickt und der reproduktiven Phantasie einen solchen Wust von Einzelheiten bietet, dass sie über dem Versuch ihrer Wiederzusammensetzung erlahmt. Der nach einer idealistischen Dichtung reproducirte Phantasieschein wird in den frei hinzugefügten Ergänzungen viel stärker von dem Urbild im Bewusstsein des Dichters abweichen, aber in dem, worauf es ankommt, ihm viel treuer gleichen; der nach einer realistischen Dichtung reproducirte Phantasieschein wird in den Nebensachen mit demjenigen des Dichters übereinstimmen, aber in der Hauptsache seiner Absicht viel ferner bleiben.

Das Darstellungsmittel der Dichtkunst ist also wesentlich und ausschliesslich der Phantasieschein, den der Hörer nach Maassgabe der gehörten Worte mehr oder weniger im Einklang mit den Intentionen des Dichters producirt, d. h. insoweit als er den Geist der Dichtung versteht, reproducirt; die Sprache dagegen ist nicht Darstellungsmittel sondern nur Vehikel oder technisches Hülfsmittel für das Zustandekommen des Phantasiescheins. Erst dieser letztere ist, obwohl er sich zur Sprache der Dichtung wie Inhalt zur Form

oder wie Ausgedrücktes zum Ausdruck verhält, diejenige konkrete sinnliche Erscheinungsform, welcher der implicite ideale Gehalt des Kunstwerks immanent ist; erst der Phantasieschein ist der ästhetische Schein der Poesie, und darum ist die Poesie die Kunst des Phantasiescheins im Gegensatz zu allen Künsten des Wahrnehmungsscheins. Andrerseits ist nicht jeder Phantasieschein schon poetischer Schein, sondern nur der mit dem Wort in lebendige Wechselbeziehung gesetzte und sprachlich fixirte Phantasieschein ist poetischer Schein, während andrer, wortloser Phantasieschein noch zum Naturschönen oder kulturgeschichtlich Schönen auf subjektivem Gebiete gehört. Das Wort ist zwar nur Vehikel für das Zustandekommen des poetischen Phantasiescheins, aber es ist zugleich nothwendiges unentbehrliches Vehikel, das mit dem Schein verbunden bleibt und in ihm zum aufgehobenen Moment wird, nicht etwa eine Leiter, die fortgestossen wird, nachdem sie ihre Schuldigkeit gethan hat.

Der Phantasieschein im Allgemeinen ist der in die Potenz der Phantasie erhobene Sinnenschein abgelöst von der Wahrnehmung; nicht bloss der Schein dieses oder jenes Sinnes, sondern der Sinnenschein in seiner Totalität, allerdings mit bedeutendem Uebergewicht der oberen Sinne. Der poetische Phantasieschein ist das durch die Suggestion des dichterischen Worts ausgelöste Spiel der Einbildungskraft, das nicht zu Stande kommt, sobald das wache Bewusstsein aus theoretischen oder praktischen Interessen, oder auch bloss aus Eigensinn oder Vorurtheil gegen die Poesie, sich weigert, seine unwillkürliche reflexhemmende Thätigkeit einzustellen und den Reflexen der Einbildungskraft freies Spiel zu lassen. Je lebhafter in einem Menschen die Einbildungskraft ist, desto mehr wird er der poetischen Suggestion zugänglich sein, desto mehr wird der von ihm reproducirte Phantasieschein der sinnlichen Frische und Lebendigkeit des Wahrnehmungsscheins nahe kommen, desto lebhafter wird die uneigentlich so genannte „poetische Illusion“ sein, desto stärker wird bei sonst gleicher poetischer Empfänglichkeit und ästhetischer Verständnissfähigkeit die poetische Wirkung ausfallen.

Da der poetische Phantasieschein vorherrschend Phantasieproduktion des Sinnenscheins der beiden oberen Sinne ist, und die niederen Sinne auch in ihm nur eine gelegentliche und recht untergeordnete Rolle spielen, so müssen wir die Kunst des Phantasiescheins ihrem wesentlichen Bestande nach als eine höhere Synthese der Künste des Gesichts und Gehörs im Reiche der Phantasie auffassen, wie die volle und ganze Mimik eine solche Synthese im Reiche der Wahrnehmung ist. Die Poesie ist deshalb ebenso wie die Mimik eine raumzeitliche Kunst der Bewegung, also weder eine Kunst der zeitlosen Ruhe noch eine solche der raumlosen Veränderung. Der Phantasieschein ist niemals ohne Anschauung von Bildern, die dem Gesichtssinn entsprechen, also räumlicher Natur; er ist aber ebensowenig ruhend, sondern beständig wechselnd, schon darum, weil die Phantasie unfähig ist, ein Bild dauernd festzuhalten. Die Ermüdung steigt sehr rasch zu grosser Höhe an, wenn der Dichter versucht, den Hörer bei einem und demselben ruhenden Bilde dauernd festzuhalten;

die Phantasie des Hörers schweift unwillkürlich doch immer ab und kann nur mit steigendem Zwange zu demselben Vorstellungsbild wieder zurückgeführt werden. Deshalb thut der Dichter wohl daran, sich der Natur der Phantasie zu fügen und ihrem Bedürfniss nach beständigem Wechsel der Anschauungen Rechnung zu tragen, indem er entweder auf die Zumuthung einer Reproduktion ruhender Bilder ganz verzichtet und nur bewegten Augenschein schildert, oder doch wenigstens den anschauenden Blick in Bewegung setzt und die wesentlichen Theile und Einzelheiten des ruhenden Gesammtbildes der Reihe nach durchwandern lässt. Schon Lessing hat darauf aufmerksam gemacht, wie viel der Dichter gewinnt, wenn er im Stande ist, die bloss subjektive Bewegung des durchwandernden Blicks in eine objektive Bewegung des Gegenstandes umzuwandeln, weil dann die Bewegung durch die Natur der Sache gegeben und nicht mehr künstlich gesucht erscheint; es ist bei den Künsten der Ruhe ebenso gewaltsam, dem ruhenden Bilde eine Bewegung aufzuzwängen (z. B. als Wandelbild oder plastische Drehscheibengruppe), wie es bei den Künsten der Bewegung gezwungen herauskommt, den Fluss der Bewegung in der gegenständlichen Welt zu hemmen (also z. B. die Mimik zum lebenden Bilde erstarren oder die Poesie in Schilderungen versumpfen zu lassen).

Mit dem bewegten Phantasieschein der Gesichtsbilder vereinigt sich in der Poesie wie in der Schauspielkunst der Phantasieschein der Gehörsempfindungen, sei es dass die Laute der unorganischen Natur oder die Stimmen der Thiere nach Anleitung der sprachlichen Beschreibungen von der Phantasie reproducirt werden, sei es dass die gehörten oder gelesenen Reden, welche der Dichter seinen Gestalten in den Mund legt, auch vom Hörer oder Leser phantasiemässig auf diese subjektiv reproducirten Dichtungsgestalten bezogen und mit ihren Gesichtsbildern verschmolzen werden. Selbst wenn die Figur des Sprechenden unbestimmt bleibt oder mit dem ästhetischen Schein-Ich des Dichters zusammenfällt, findet doch diese Projektion der direkten Rede in die Phantasiegestalt statt, und dieselbe bleibt auch dann gültig, wenn die vom Dichter mitgetheilte direkte Rede der Dichtungsfigur gar nicht in den Mund sondern nur in das Bewusstsein gelegt wird, d. h. von derselben nicht laut gesprochen sondern still für sich gedacht werden soll. Dieser Fall zeigt schon zur Genüge, dass der laute Ohrenschein des Dichtungsvortrages nicht als solcher mit dem Phantasieschein der Dichtungsgestalten verschmolzen wird, sondern dass er nur ein Mittel zur Auslösung des Phantasiescheins der gesprochenen Rede ist. Nur Phantasieschein von Gehörsempfindungen kann mit Phantasieschein von Gesichtsanschauungen zur Einheit verschmelzen, wie nur der Wahrnehmungsschein von Gehörsempfindungen mit dem Wahrnehmungsschein von Gesichtsanschauungen zur Einheit verschmelzen kann; der Ohrenschein des Poesievortrags muss also erst durch Ablösung von der sinnlichen Realität der Wahrnehmungen in die Potenz des Phantasiescheins erhoben werden, oder es muss von seiner Wirklichkeit als Ohrenschein abstrahirt werden, bevor er in den poetischen Schein, der reiner Phantasieschein ist,

eingehen, und mit dessen Figurenbildern zur Einheit verwachsen kann. Thut er diess aber, dann dient der Phantasieschein der von diesen Figuren gesprochenen Reden als wirksamstes Ausdrucksmittel ihres seelischen Gehalts und als intimste Offenbarung ihrer Gefühle, Stimmungen und Gemüthsbewegungen.

Wenn die bildenden Künste aus dem Fluss der Bewegungen einen einzelnen Moment herausreissen und fixiren und es dem Beschauer überlassen, aus dessen Gegenwart die Vergangenheit und Zukunft der Handlung zu errathen, wenn die Tonkünste zwar die Gefühle nach ihrer gefühlsmässigen Bestimmtheit aber ohne vorstellungsmässige Bestimmtheit und demgemäss ohne Klarlegung ihres Motivationsprocesses darstellen, wenn endlich die mimischen Künste zwar den Fluss der Handlung und den Verlauf der Gefühle vorführen, aber in Ermangelung des Wortsinns ohne Erschliessung des tieferen geistigen Verständnisses für den Motivationsprocess, so vereinigt die Poesie in ihrem Phantasieschein die Darstellungsmittel aller dieser drei Arten von Wahrnehmungskünsten und fügt ihnen die Ausdrucksmittel für die geistige, gedankliche Seite des Motivationsprocesses, d. h. den Einblick in die innere Werkstatt der Gefühle und Handlungen hinzu. Sie ist nicht wie die bildenden Künste an die Einheit des Orts und der Zeit gebunden, ja nicht einmal in dem Maasse wie die mimischen Künste, sondern schaltet mit dem freien Fluge der allgegenwärtigen Phantasie über beide. Sie wetteifert mit den bildenden Künsten an plastischer Formenklarheit und an Sattigkeit und Leuchtkraft des Kolorits, mit den Tonkünsten an Innigkeit, Tiefe und Wärme der Gefühlsdarstellung, und mit der Mimik an gegenseitiger Durchdringung von plastisch-malerischer Anschaulichkeit mit Gefühlsinnigkeit. Wenn es ihr auch nicht gelingt, dem indirekt hervorgerufenen Phantasieschein jenes Maass von Bestimmtheit und Allgemeingültigkeit für alle Hörer zu geben, wie die Wahrnehmungskünste sie in dem direkt hervorgerufenen Wahrnehmungsschein besitzen, so setzt sie dafür die Phantasie des Hörers sowohl nach Seiten der Anschauung als nach Seiten des Gefühls oder der Empfindung doch desto mächtiger in eigne Thätigkeit und ersetzt durch vorstellungsmässige Bestimmtheit der Motive bei Weitem dasjenige, was ihr an sinnlicher Bestimmtheit der äusseren Erscheinung fehlt.

Die Poesie ist demnach einerseits die universellste Kunst, wenngleich sie ihre Universalität durch einen relativen Mangel an sinnlicher Bestimmtheit im Vergleich zu den Wahrnehmungskünsten bezahlen muss; sie ist andrerseits die geistigste Kunst unbeschadet der sinnlichen Phänomenalität ihres aus der Phantasie geborenen ästhetischen Scheins. Sie ist darum noch lange nicht „die Universalkunst", weil ihr Zurückstehen an sinnlicher Bestimmtheit die Wahrnehmungskünste keineswegs zu etwas Ueberflüssigem neben ihr macht, sondern sie als unentbehrliche Ergänzung ihrer selbst ruhig fortbestehen lässt. Sie ist auch als die specifisch geistige Kunst mehr als irgend eine andre der Gefahr ausgesetzt, die Grenzen der sinnlichen Scheinhaftigkeit, und damit die Grenzen der Kunst überhaupt zu überschreiten; so lange sie sich aber dieser Versuchung entzieht, ist sie

zweifellos die höchste der Künste, d. h. diejenige, die von allen einfachen Künsten die Aufgabe der Kunst in der relativ universellsten und erschöpfendsten Weise löst. —

Als raumzeitliche Kunst des bewegten Phantasiescheins, welche die Phantasiebilder sowohl der Gesichtsanschauung als auch der Gehörsempfindung umspannt, wird die Poesie immer eine Einheit beider Seiten zeigen und damit den einseitigen Künsten der zeitlosen Ruhe und raumlosen Veränderung ebenso principiell entgegengesetzt sein, wie sie es in andrer Hinsicht als Kunst des Phantasiescheins allen Wahrnehmungskünsten ist. Dennoch hindert diess nicht, dass zwischen verschiedenen Arten der Poesie ein analoges Verhältniss bestehen kann, wie zwischen den Wahrnehmungskünsten untereinander, nämlich insofern ein Uebergewicht der objektiven Anschauung, oder ein Uebergewicht der subjektiven Empfindung und des Gefühls, oder ein Gleichgewicht beider stattfindet. Diese Unterschiede haften nämlich auch den bildenden, tonischen und mimischen Künsten an, deren jede ebenfalls objektive Anschauung und subjektive Empfindung und Gefühl in sich vereint. Auch die zeitlosen Künste des ruhenden Augenscheins sind mehr oder weniger mit sinnlicher Empfindung (z. B. dem Kolorit) getränkt und müssen Gefühle vermitteln, um überhaupt Künste heissen zu können; auch die Tonkunst objektivirt ihre künstlerisch geformten Empfindungskomplexe bis zu dem Grade, dass sie dem Hörer als objektive Mächte und ästhetische Individualitäten gegenübertreten, in welche er seine ästhetischen Scheingefühle sammt seinem geniessenden Ich hinausprojicirt. Deshalb handelt es sich in Bezug auf den Gegensatz von Anschauung und Empfindung auch bei den Wahrnehmungskünsten ebenso wie bei den Arten der Poesie nur um einen Gewichtsunterschied beider Seiten, um ein Uebergewicht einer Seite oder ein Gleichgewicht beider; nur ist in den Wahrnehmungskünsten das Uebergewicht der objektiven Anschauung an den ruhenden Augenschein, das Uebergewicht der subjektiven Empfindung an die Veränderungen des Ohrenscheins gebunden, während in der Poesie das erstere auch wieder nur mit einem Uebergewicht der Gesichtsanschauungen, das letztere mit einem Uebergewicht der Gehörsempfindungen im Phantasieschein Hand in Hand geht.

Beides ist sowohl in den Wahrnehmungskünsten wie in der Poesie nur die Regel, welche durch die Ausnahmen nicht umgestossen wird. Wie in der Stimmungslandschaft eine an sich unbedeutende und objektiv uninteressante Anschauung zum Mittel wird, das Spiel der Empfindungen in Bewegung zu setzen und die Subjektivität des Gefühls in lange nachzitternde Erregung zu bringen, wie in einer ernsten, strengen und doch um Ausdruck unbekümmerten Musik von wesentlich formaler Schönheit das Interesse an der Objektivität der Kunstform die Dürftigkeit des Gefühlsgehalts ersetzen muss, so können auch die bunten koloristischen Schilderungen eines bilderreichen romantischen Epos in gänzlicher Ermangelung eingeführter Reden höchst stimmungsvoll wirken und die kunstvollen lyrischen Redeergüsse des Dichters bloss nach ihrem objektiven Anschauungsgehalt interessiren. Solchen Ausnahmefällen liegt aber allemal entweder die

Ueberspannung einer Kunstgattung über ihre normalen Grenzen hinaus oder ein weites Zurückbleiben einer Kunstgattung hinter ihrer normalen Leistungsfähigkeit zu Grunde. Eine Landschaft soll auch als objektive Anschauung interessiren und des Ansehens werth sein, ganz abgesehen von den Stimmungen, die sie ausdrückt; ein auf der Höhe seiner Kunst stehendes Musikstück soll dagegen über seine formale Schönheit hinaus eine inhaltliche Schönheit besitzen, durch welche die formale weit übertroffen wird. In den Arten der Poesie, wo die Grenzen nicht so scharf sind wie bei den Wahrnehmungskünsten, deutet ein solcher Ausnahmefall gewöhnlich auf ein Verlassen der reinen Art, auf eine Grenzüberschreitung nach Seiten einer Mischgattung hin. Ein romantisches Epos, dem es vor allem auf Gefühlserregung und ein wechselndes Spiel von Empfindungen und Stimmungen ankommt, benutzt eigentlich nur noch das Gewand des Epos zum Bekleiden eines Liedercyklus von Situationslyrik oder etwa exotischer Landschaftslyrik; ein lyrisches Gedicht aber, bei welchem nur die Form und die objektiven Schilderungen interessiren, hat seinen ästhetischen Daseinszweck in der Hauptsache verfehlt.

Sehen wir nun von solchen Ausnahmen ab, so können wir sagen, dass die Arten der Poesie, die Epik, Lyrik und Dramatik, in einem analogen Verhältniss zu einander stehn wie die bildenden, tonischen und mimischen Künste unter den Wahrnehmungskünsten, oder mit andern Worten, dass in der Reihe der Wahrnehmungskünste die bildende Kunst eine Stellung zu den übrigen einnimmt, welche derjenigen der Epik zu den übrigen Arten der Poesie entspricht, u. s. w. Nach dem Vorangeschickten wird man diese Parallelisirung nicht mehr dahin missverstehen können, als sollte durch dieselbe einerseits der Gegensatz von Künsten des Wahrnehmungsscheins und Phantasiescheins und andrerseits der Gegensatz von Künsten der Ruhe und Bewegung (bildende Kunst und Epik), oder von Künsten der raumlosen Veränderung und räumlichen Bewegung (Tonkunst und Lyrik) ignorirt werden; vielmehr bildet der Fortbestand dieser Gegensätze den Boden, auf welchem erst jene Analogien und Parallelen sich entwickeln. Es ist damit jeder Gefahr vorgebeugt, aus denselben etwa eine Grenzverwischung zwischen bildender Kunst und Epik u. s. w. herleiten zu wollen; dagegen ist damit allerdings der innere ästhetische Grund aufgezeigt, weshalb die einzelnen Wahrnehmungskünste, wenn sie sich einmal mit der Poesie zu einem zusammengesetzten Kunstwerk vereinigen, immer diejenige Dichtungsart bevorzugen, welche ihnen nach ihrer Stellung zu den übrigen entspricht.

So ist es bekannt, dass die volle und ganze Mimik fast ausschliesslich die dramatische Dichtungsart bevorzugt, dass die Tonkunst sich dagegen mit Vorliebe an die Lyrik hält und auch da, wo sie epische oder dramatische Dichtungen zur Komposition nimmt, doch möglichst solche von lyrischer Stimmung wählt und das eigentlich Epische und Dramatische nur nothgedrungen mit in den Kauf nimmt, um die lyrischen Stellen zu erlangen und auf diesen sich ausbreitend verweilen zu können. Ja sogar die bildende Kunst, wenn sie trotz der principiellen Unvereinbarkeit einer Kunst der Ruhe mit einer

Kunst der Bewegung eine solche Vereinigung mit der Poesie versucht, hält sich fast ausschliesslich an die Epik, wie wir in den „Morithaten“ der Jahrmärkte und den Holzschnittbilderbogen sehen.

Die „Recitation“ der epischen Dichtung entspricht in dem dadurch dargebotenen objektiven Anschauungsgehalt an Schilderungen und Handlungsberichten in demselben Sinne der Objektivität der dabei aufgezeigten Bildwerke, wie das „Vorsingen“ des lyrischen Gedichts der gefühlsmässigen Subjektivität der musikalischen Komposition und das „Vorspielen“ des Dramas dem mimischen Gleichgewicht von Objektivität und Subjektivität, von Anschauung und Gefühl entspricht. Beim Vortrag des Epos flüchtet der Vortragende ebenso hinter die Objektivität der Dichtung, wie es (wenigstens bei der plastischen Epik) der Dichter gethan hat, und lässt die Sache für sich selber reden, die er möglichst anspruchslos übermittelt; beim Vortrag des lyrischen Liedes wandelt das Sprechen sich unwillkürlich in Singen um und der Sänger strömt in seinem Gesange dieselben Gefühle aus, die den Dichter zu seiner Dichtung begeisterten; beim Vortrag des Dramas erweitert sich unwillkürlich der Vortrag zum Spiel, die Sprachmimik zur vollen und ganzen Mimik. Wie das Epos nicht dazu da ist, um gelesen, sondern um recitirt und gehört zu werden, so ist das Lied eigentlich und streng genommen nicht dazu da, um gelesen oder recitirt, sondern um gesungen zu werden und das Drama nicht dazu, um gelesen, recitirt oder gesungen, sondern um gespielt oder aufgeführt zu werden. Unter sonst gleichen Umständen ist das Drama um so besser, je spielbarer, das Lied, je sangbarer, das Epos, je sagbarer oder recitirbarer es ist, d. h. je flüssiger seine Worte dem Vortragenden vom Munde gleiten und je „süffiger“ sie dem Hörer in's Ohr rinnen.

Hierin bekundet sich ebenso deutlich die Tendenz der verschiedenen Dichtungsarten zur Vereinigung mit den entsprechenden Künsten der Wahrnehmung, soweit sie mit der Poesie principiell vereinbar sind, wie sich vorher die Hinneigung der verschiedenen Wahrnehmungskünste zu den entsprechenden Dichtungsarten herausgestellt hatte. Man kann aus der Thatsache dieser wechselseitigen Hinneigung den Rückschluss ziehen, dass die Korrespondenz, welche in ihr zu Tage tritt, eine in der Natur der Künste sachlich begründete ist, dass also der von mir aufgestellte Parallelismus der Wahrnehmungskünste mit den Dichtungsarten nichts weniger als eine willkürlich am grünen Tische ausgeheckte und ausgedüftelte Konstruktion *a priori* ist.

a. Die Epik.

Wenn die Epik unter den Dichtungsarten die analoge Stellung einnimmt wie die bildende Kunst unter den Wahrnehmungskünsten, so lässt sich von vornherein erwarten, dass es eine Unterart der Epik geben wird, welche mehr der Plastik, und eine andre, welche mehr der Malerei entspricht. Die erstere wird ihre Blüthe in einer Epoche haben müssen, in welcher die malerische Weltanschauung noch nicht entwickelt ist, sondern entweder die plastische Weltanschauung in unbestrittener Alleinherrschaft steht, oder aber selbst die plastische Welt-

anschauung noch nach ihrer klaren und bestimmten Entfaltung ringt. Die zweite Unterart der Epik dagegen wird Perioden gemäss sein, in welchen die malerische Weltanschauung die plastische entweder ganz verdrängt oder doch bei Seite geschoben hat. Wie die Plastik sich früher als die Malerei entwickelt, so wird auch die plastische Epik früher zur Entfaltung gelangen als die malerische. Wie die plastische Weltanschauung ihren Höhepunkt und ihre reinste Ausprägung in der hellenischen Klassicität erreicht hat, so werden wir auch den Höhepunkt und die reinste Ausprägung der plastischen Epik eben dort suchen müssen; wie die malerische Weltanschauung auf dem Boden der Romantik ihre bisher höchsten Triumphe gefeiert hat, so werden wir dasselbe von der malerischen Epik erwarten dürfen. So kommt es, dass der Gegensatz von klassischem und romantischem Epos die schärfste Ausprägung des Gegensatzes von plastischer und malerischer Epik darstellt und in der Regel an Stelle des letzteren angeführt wird, ohne doch dessen Wesen deutlich zu machen und zu erschöpfen.

α. Die plastische Epik oder die rein epische Epik.

Die plastische Epik wird meist als der eigentliche Repräsentant der Epik und die malerische nur als eine Abart derselben behandelt; diess mag soweit berechtigt sein, dass die plastische Epik als die am weitesten von der Lyrik und Dramatik entfernte Unterart der Poesie am meisten charakteristisch für den Unterschied der Epik von den übrigen Dichtungsarten ist, ähnlich wie die Plastik am meisten charakteristisch für den Unterschied der bildenden Kunst von den übrigen Wahrnehmungskünsten ist. Die plastische Epik zeigt ebenso im Gebiete der Phantasiekunst den Gipfel anschaulicher Objektivität und subjektivitätsloser Kühle, wie die Plastik im Gebiete der Wahrnehmungskünste, während die malerische Epik schon weit mehr lyrische und zum Theil sogar schon dramatische Bestandtheile in sich verarbeitet, ähnlich wie die Malerei.

Die plastische Epik ist zwar immer noch Kunst der Bewegung, aber sie steht dem ruhenden Formenschein so nahe, als dies bei der Poesie überhaupt möglich ist; d. h. die vorhandene Bewegung in der Handlung schreitet möglichst ruhig und spannungslos fort, so dass man mehr den ruhigeren Fluss der Begebenheiten als die Anspannung der ihn bewirkenden Triebkräfte vor sich sieht. Die plastische Epik gleicht dem reinen Formenschein der Epik weiterhin auch darin, dass sie auf die subjektiven Gefühlswirkungen eines stimmungsvollen Kolorits und Helldunkels verzichtet, sondern alles durch seine reine objektive Form wirken lässt und alles in gleichmässig klare und ruhige Beleuchtung rückt. Sie gleicht ihr endlich, was das wichtigste ist, auch darin, dass sie sich wesentlich noch auf der Konkretionsstufe des gattungsmässig Schönen bewegt, d. h. dass sie das differenzirte Gattungsideal zwar auf seinem Uebergange aber vor erfolgtem Umschlag in das konkret-individuelle Ideal versinnlicht.

Um die Begebenheiten ohne sichtbare Spannung der wirkenden Triebkräfte abfliessen zu lassen, hält sie sich mehr an breite Volksmassen als an hervorstechende Einzelne, und lässt die Ereignisse mehr

durch Götterrathschluss und Schicksalsfügung als durch Menschenwillen lenken. Um gleichmässig klare Beleuchtung zu erzielen und jede gefühlsmässige Koloritwirkung auszuschliessen, braucht sie einfache, leicht übersehbare Kulturzustände und muss sie die Oertlichkeit der Handlung als etwas Bekanntes voraussetzen, mit deren Schilderung sie sich nicht näher einzulassen nöthig hat. Um auf der Stufe des differenzirten Gattungsideals stehen zu bleiben, muss sie die aus der Masse hervortretenden Helden und Einzelfiguren wesentlich als Typen, als singuläre Repräsentanten bestimmter Richtungen des Volksgeistes behandeln, und bedarf auch hierfür einfacher Kulturzustände, bei denen die individuelle Persönlichkeit noch nicht entwickelt sondern durch die Volksseele gebunden ist. Aus allen diesen Gründen ist das sogenannte Heroenzeitalter das günstigte für die Sujets der plastischen Epik; denn in ihm fehlt es noch ganz an jener individuellen Eigenthümlichkeit der Motivationsprocesse und an jener verwickelten Mannichfaltigkeit der äusseren Lebensbedingungen, welche die Dichtung einerseits zur psychologischen Vertiefung und andrerseits zur koloristischen Ausmalung drängen. Es ist der Uebergang der Völkerkindheit zur Jünglingszeit, in welchem das Gattungsmässige jenen Grad von Differenzirung erlangt, der es zur poetischen Verwendung brauchbar macht, ohne doch zur vollen konkreten Individualität hindurchzudringen und damit die Grenzen der plastischen Epik zu überschreiten.

In dieser Beschränktheit ihres Stoffgebiets und in dem Stehenbleiben auf der Schwelle des konkret individuellen Ideals liegt aber zugleich der ästhetische Mangel der plastischen Epik ebenso wie der Plastik; durch diesen Mangel wird sie nicht bloss zeitlich sondern auch begrifflich an den Anfang der Dichtung wie die Plastik an den Anfang der freien Kunst überhaupt gestellt. Es heisst die Maassstäbe der ästhetischen Würdigung verschieben, wenn man in dieser Beschränkung nicht einen Mangel sondern den höchsten Gipfel der Kunst erblickt, und alle auf das Heroenzeitalter folgenden Zeitalter für weniger geeignete Stoffgebiete der Dichtkunst erklärt, bloss weil sie für die Beschränktheit der plastischen Epik weniger geeignet sind.*) Man kann sich immerhin für die Völkerkindheit und ihre klassischen Darstellungen ästhetisch begeistern, wie man aus dem Reichthum des Mannesalters sich gelegentlich in die Armuth der Kindheit zurücksehnt, wenn man nur dessen eingedenk bleibt, dass es sich dabei um eine Kontrastwirkung handelt, die noch dazu theilweise auf historischen Fiktionen und poetischen Illusionen ruht. Man wird auch wohlthun, die Dichter in einer Zeit, die zum falschen Realismus hin gravitirt, immer wieder auf die Muster der plastischen Epik hinzuweisen, damit sie an ihnen lernen, dass trotz oder vielmehr grade wegen ihrer naiven Anschaulichkeit und subjektivitätslosen Objektivität die plastische Epik ebenso unter allen Dichtungsarten dem Streben nach realistischer Wahrheit am weitesten entrückt ist, wie die Plastik unter den Wahrnehmungskünsten, und dass nichts irreleitender sein kann, als die subjektivitätslose, kühle, rein anschauliche Objektivität der Epik für

*) Vgl. oben S. 165–166, speziell die Anmerkung auf S. 166.

„realistisch“ auszugeben, während sie vielmehr noch nicht einmal konkret-idealistisch ist, sondern sogar bis zu einem gewissen Grade wie die Plastik im abstrakten Idealismus der typischen Gattungsmässigkeit stecken geblieben ist.

Während die moderne Plastik in den zu typischen Idealgestalten verklärten Heroen der Geschichte geeignete Sujets findet, kann man nicht das gleiche von der plastischen Epik sagen. Die Plastik isolirt den Helden aus seiner Umgebung, stellt ihn als Einzelgestalt oder höchstens als Figur in einer Gruppe vor den Beschauer, um ganz durch sich selbst, durch die Wucht, den Adel oder den Zauber seiner Persönlichkeit und der mit ihrer associirten Ideen zu wirken; die Epik dagegen muss ihn auf dem Untergrunde einer breiten Masse als einen dieser wesentlich gleichartigen wenn auch aus ihr hervorragenden Hauptvertreter zeigen und ihn im Wandel der Begebenheiten vorführen. Im modernen Leben sind aber die Massen schon zu individuell gegliedert und zu mannichfaltig in sich differenzirt, um durch einzelne wenige Typen repräsentirt werden zu können, und die Helden sind selbst zu eigenartig durchgebildete Persönlichkeiten, um als Vertreter einer tief unter ihr stehenden Masse gelten zu können. Im modernen Leben sind ferner die Verhältnisse zu verwickelt, um mit den Ausdrucksmitteln der plastischen Epik bewältigt werden zu können, und die Helden sind zu selbstbewusste Thäter ihrer Thaten, um noch als passive Träger des epischen Flusses der Begebenheit dienen zu können. So wird der moderne Dichter, der sich der plastischen Epik zuwenden will, genöthigt, in die Heroenzeitalter mit ihren minder ausgeprägten Individuen und einfacheren Verhältnissen zurückzugreifen. Aber uns erscheinen die Verhältnisse, Sitten und Gewohnheiten dieser Heroenzeitalter nicht mehr als so selbstverständlich und vertraut, wie sie dem Dichter erscheinen konnten und mussten, der einem eben erst aus diesem Kindheitsalter herausgetretenen Volke angehörte; wir tragen von der eigenen Vorzeit keine unmittelbaren Erinnerungen mehr in der Seele, sondern schöpfen sie, ebenso wie die Kunde von der Kindheit andrer Völker nur aus Berichten zweiter Hand. Der moderne Dichter kann daher wählen, in welches Volkes Vorzeit er sein Epos verlegen will; das moderne Publikum aber verlangt mit Recht, dass die getroffene Wahl durch entsprechende Färbung illustrirt werde. Damit kommt aber sofort das malerische Kolorit in die Epik, welches in die plastische Epik nicht gehört. Der moderne Dichter steht vor der Alternative, entweder auf Kolorit in der Schilderung entlegener Kulturzustände zu verzichten und damit einer naturgemässen Forderung seines Publikums die Berücksichtigung zu versagen, oder die malerische Epik an Stelle der plastischen zu setzen. Im ersteren Falle stellt er sich auf den Boden künstlicher unwahrer Voraussetzungen, d. h. er nimmt eine Vertrautheit seines Publikums mit den kindlichen Kulturzuständen des von ihm geschilderten Volkes an, die dieses Publikum thatsächlich nicht besitzt; der Erfolg ist dann, dass dabei wie bei der meisten Plastik bloss akademische Studien nach klassischen Mustern herauskommen, aber keine lebendigen Kunstwerke. Im andern Falle verlässt er den Boden der plastischen Epik, indem er das Heroen-

zeitalter des bestimmten von ihm geschilderten Volkes mit einem möglichst satten kulturgeschichtlichen Kolorit versieht und in das Helldunkel einer halb unbekannten, sagenhaften Vorzeit taucht; damit rückt er seine Dichtung in die Beleuchtung, in welcher das moderne Publikum solche Stoffe wirklich erblickt, in die romantische.

Einen Ausweg zu ihrer Selbstbehauptung hat die plastische Epik gesucht, indem sie von den Höhen der jeweiligen Menschheit in deren Niederungen hinabstieg, d. h. in zeitgenössische Gesellschaftsschichten von einfacheren Lebensgewohnheiten und geringerer Ausprägung der Individualcharaktere. Der Kothurnschritt des gewaltigen epischen Schicksals wird hier zu den kleinen, wo nicht gar kleinlichen Konflikten der Dorfgeschichte abgedämpft, die sich selbst nicht mehr für würdig hält, episch vorgetragen zu werden, d. h. auf metrische Form verzichtet. Dem städtischen gebildeten Publikum ist aber sogar das eigne Landvolk so wenig bekannt, dass der Dichter die Vertrautheit mit dessen typischen Charaktereigenschaften, Sitten und Verhältnissen nicht voraussetzen darf. Lässt er sich auf eine Schilderung derselben näher ein, so geräth er auch hierbei schon wieder aus der plastischen in die malerische Epik; verzichtet er aber auf dieselbe, so kommt er über ein ganz abstrakt Gattungsmässiges nicht hinaus, das bei dem Mangel gewaltiger Ereignisse und grosser Konflikte nur noch durch einen sanften idyllischen Zug ansprechen kann, ohne doch tiefer zu ergreifen (Voss' Luise). Der günstigste Fall ist noch der, dass einfache Gestalten in einfachen Verhältnissen in ihrem engen Kreise grosse geschichtliche Ereignisse widerspiegeln, wodurch das Idyll ein stärkeres episches Interesse gewinnt (Hermann und Dorothea); es wird aber dabei doch immer bloss ein Mittelding von plastischer und malerischer Epik herauskommen, selbst wenn der Dichter mit hervorragender plastischer Gestaltungskraft ausgestattet ist. Die Poesie gestattet eben alle Abstufungen in den Uebergängen zwischen ihren verschiedenen Arten und Unterarten, weil dieselben mit gleichartigem ästhetischen Schein operiren, während bei den entsprechenden Wahrnehmungskünsten solche Uebergänge durch die Verschiedenartigkeit des ästhetischen Scheins ausgeschlossen sind. Aber selbst in solchem günstigsten Falle wird das genrebildlich gefärbte Specimen einer in kleinbürgerlichen oder ackerbürgerlichen Kreisen spielenden plastischen Epik doch schon nicht mehr den Namen „Epos“ beanspruchen können, sondern als „Novelle in Versen“ zu bezeichnen sein; d. h. es fällt aus der eigentlichen Epik oder Vortragspoesie bereits heraus und in die Lesepoesie hinein. Solche Erscheinungen sind demnach eigentlich schon bei der Besprechung der Lesepoesie zu erörtern, und es kam hier nur darauf an, zu zeigen, dass auch die plastische Epik ihre Ausläufer in die Lesepoesie hinübersendet.

β. Die malerische Epik oder die lyrische Epik.

Die malerische Epik ist nicht etwa eine Abart oder ein Verfallsprodukt der plastischen Epik, sondern eine mindestens gleichberechtigte Unterart der Epik neben der plastischen. Sie erweist sich schon darin als ächte Epik, dass sie wesentlich auf dem Boden des gattungsmässig

Schönen verharrt. Sie benutzt zwar den Reichthum und die Pracht des Kolorits zur dichterischen Bewältigung verwickelterer Lebensverhältnisse und wechselnder Umgebungen, aber sie büsst dafür an plastischer Bestimmtheit der Gestalten und ihrer Situationen ein und schreitet keineswegs zu schärferer Individualisirung in der Zeichnung der Figuren fort, weil das malerische Helldunkel die Deutlichkeit der Umrisse vermindert. Die geeignetsten Stoffgebiete findet die malerische Epik theils in der heroischen Vorzeit und dem ritterlichen Mittelalter der verschiedensten Völker, theils in den farbenreichen überirdischen Vorstellungswelten des religiösen Glaubens, theils in dem Zusammentreffen von Kulturvölkern mit Naturvölkern, wobei das Kolorit der exotischen Landschaftsbilder besonders günstig für dichterische Verwerthung ist. Die abstrakte Gattungsmässigkeit der von der malerischen Epik dargestellten Ideale erreicht da ihren Gipfel, wo an Stelle der natürlichen Ideale konventionelle treten, wie diess in der romantischen Epik des Ritterthums der Fall ist. Je mehr dieser Process der konventionellen Steigerung der heroischen Idealität fortschreitet, desto mehr nähert sich das romantische Ideal der Karikatur, detso näher wird dem Dichter die Selbstironisirung dieser konventionellen Ideale gelegt. Diese Wendung tritt bereits in Ariosto's *Orlando furioso* deutlich hervor, wenngleich der Dichter hier noch den Leser darüber im Unklaren zu lassen wünscht, ob er an seine Idealtypen glaubt oder nicht, und vielleicht selbst noch zwischen Gläubigkeit und Spott schwankt.

Hiermit tritt ein neues Element in die Epik ein, das Humoristische. Die plastische Epik giebt sowohl dem Rührenden wie dem Tragischen und sogar bis zu einem gewissen Grade dem Komischen Raum (Batrachomyomachia), aber für das Humoristische hat die plastische Objektivität schlechterdings keinen Platz. Mit dem malerischen Helldunkel und dem schillernden Schimmer des Kolorits ist dagegen ein so mächtiges Ausdrucksmittel der Subjektivität in die Epik eingeführt, dass auch dem Humoristischen die Bahn geöffnet ist. Während in der plastischen Epik der Dichter hinter dem Gedicht verschwindet und höchstens in Anrufungen der Muse seine Existenz verräth, steht es ihm bei dem malerischen Epos frei, vor die Kulissen zu treten, so oft er es für angezeigt hält, um den poetischen Phantasieschein in eine noch charakteristischere subjektive Beleuchtung zu rücken, insbesondre um die komischen Lichter des Witzes auf denselben zu werfen und ihn in das schillernde Farbenspiel des Humors zu tauchen. In dieser Zugänglichkeit für das Humoristische als die höchste Modifikation des Schönen zeigt sich ein deutliches Merkmal, dass die malerische Epik hinter der plastischen nicht nur nicht an ästhetischem Werthe zurücksteht, sondern ihr in wichtigen Punkten überlegen ist. Das Hervortreten des Dichters ist aber auch in der malerischen Epik keineswegs nothwendig, und man würde ganz fehlgehen, wenn man aus dem blossen Mangel desselben schliessen wollte, dass man es im gegebenen Falle mit einem plastischen Epos zu thun habe. Im Gegentheil kann sowohl das rührende wie das tragische Epos auch bei malerischer Behandlung das persönliche Hervordrängen des Dichters inopportun

erscheinen lassen, und selbst das objektiv Komische würde durch dasselbe unnütz gestört werden. Aber je mehr sich die Epik von der plastischen Behandlung entfernt, je entschiedener sie malerische Epik wird, desto mehr wird sie dazu drängen, das Rührende, Tragische und Komische humoristisch zu färben und in eine höhere ästhetische Sphäre zu rücken; je mehr aber das Epos zum humoristischen Epos wird, desto unvermeidlicher wird es für den Dichter, seine Subjektivität auch als Subjektivität hervortreten zu lassen, desto schwerer und undankbarer wird es für ihn, den Schein der Objektivität, die doch durch seine Subjektivität bestimmt ist, zu wahren.

In diesem Hervortreten des Dichters mit seinen Reflexionen liegt nun allerdings eine grosse Gefahr, nicht nur die der allzuhäufigen und allzulangen Unterbrechung des epischen Flusses der Erzählung, sondern auch die des Herausfallens aus dem Gebiete der Kunst durch Verselbstständigung der Reflexion. Die Reflexionen des Dichters dürfen nur Bespiegelungen des poetischen Scheins mit Lichtern, Schatten und Farben sein, aber niemals zu abstrakten begrifflichen Gedankenverbindungen werden, welche aus der Sphäre des ästhetischen Scheins heraustreten. Wo die Epik zum blossen Faden wird, an welchem der Dichter seine humoristischen Reflexionen aufreiht, ist die Epik nur noch Rahmen oder Vorwand, und die Dichtung gehört, wenn überhaupt noch dem Bereiche der Vortragspoesie, doch demjenigen der kontemplativen Lyrik an. Oft genug aber, und sogar in den meisten Fällen verzichten solche humoristischen Epen ihrer Natur nach auf Vortrag und gehören als Leseepen der Lesepoesie an. In diesem Falle ist es nicht sowohl der epische Rahmen, der zum Festhalten der metrischen Form drängt, als vielmehr die eingeflochtene humoristische kontemplative Lyrik; wo das lyrische Element in den Hintergrund tritt, legt das humoristische Epos gar leicht auch das metrische Gewand ab und schlägt in den humoristischen Roman um *(Orlando furioso* und *Don Quixote)*. Derselbe Umschlag in Roman tritt auch bei dem ernsten romantischen Epos ein, theils wenn die dichterische Kraft eines Zeitalters erlahmt und die Reproduktionen der Nachahmer auf das Niveau blosser Unterhaltungslektüre herabsinken (Zauber-, Ritter- und Räuberroman), theils wenn an Stelle der Sujets aus sagenhafter Vorzeit solche aus gereiften, geistdurchleuchteten Zeitaltern treten. Dann wandelt der epische Lauf der durch Götterwillen, Schicksal oder Zaubermacht und Wunderkräfte geleiteten Begebenheiten sich in dramatische Selbstthätigkeit selbstbewusster Persönlichkeiten um, und verlangt demgemäss auch in der Erzählung eine Dichtungsweise, welche nicht vor und jenseits, sondern hinter und diesseits der dramatischen steht.

Wenn die plastische Epik lyrische Elemente nur keimartig in sich birgt, so treten solche in der malerischen Epik breit und mächtig hervor. Wenn in der plastischen Epik allein die Anschauungslyrik als flüchtig vorüberziehende Episode Raum findet, so entfaltet in der malerischen Epik die Lyrik in allen ihren Unterarten als Anschauungslyrik, Stimmungs- oder Gefühlslyrik und kontemplative Lyrik. Die Anschauungslyrik entsteht schon dadurch, dass der epische Fluss der

Begebenheiten nicht mehr mit plastischer Kühle sondern mit malerischer Wärme behandelt wird, und dass durch genauere Ausführung der kleinen, aber physiognomisch und psychologisch wichtigen Züge des Verhaltens das Innenleben der Helden wenigstens in ihren passiven Gefühlsreaktionen auf die ihnen widerfahrenden Schicksale dem Hörer näher gerückt und besser aufgeschlossen wird. Die kontemplative Lyrik findet namentlich als humoristische Reflexion des Dichters in der malerischen Epik ihren Platz. Die Stimmungs- und Gefühlslyrik ist erstens schon durch die Hereinziehung des landschaftlichen Hintergrundes, durch die Symbolik des Wetters und der Naturereignisse in ihre Rechte eingesetzt; zweitens kann sie aber auch in eingeschobenen lyrischen Ergüssen des Dichters über die erzählten Begebenheiten zu Tage treten, und drittens können solche vom Dichter den Figuren der Dichtung in den Mund gelegt werden, insoweit diess ihren Charakteren nicht widerspricht, vielmehr lyrische Reflexionen in monologischer oder dialogischer Form denselben gemäss sind (z. B. *Child Harolds „farewell“*). Mit alledem wird es offenbar, dass die malerische Epik bereits einen Uebergang zwischen der plastischen Epik und der Lyrik darstellt, in ähnlichem Sinne wie die Malerei als Uebergang zwischen Plastik und Musik bezeichnet worden ist; der Unterschied ist nur, dass unter den Dichtungsarten der Uebergang ein wirklich fliessender wegen der Gleichartigkeit ihres ästhetischen Scheins ist, während bei den Wahrnehmungskünsten mit ihrem heterogenen ästhetischen Schein nur im uneigentlichen Sinne des Vorhandenseins nachweisbarer Analogien von Uebergang die Rede sein kann. Wenn die Lyrik durch ihre innerliche Vertiefung in der Reihe der Dichtungsarten eine principiell höhere, obzwar mit der entgegengesetzten Einseitigkeit behaftete Stufe einnimmt als die Epik, so muss diejenige Unterart der Epik, welche lyrische Elemente in sich aufgenommen hat und lyrisch gefärbt ist, principiell höher stehn als die rein epische Epik; oder der Uebergang von der Epik zur Lyrik muss höher stehen als diejenige Epik, der solch' ein Uebergang noch fern liegt.

Man könnte nur vermuthen, dass es neben der rein epischen und lyrischen Unterart der Epik noch eine dritte dramatische gebe, welche ebenso einen direkten Uebergang zwischen Epik und Dramatik anbahnt wie die lyrische Epik zwischen Epik und Lyrik. Ein solcher direkter Uebergang von der Epik zur Dramatik existirt aber nicht. Die Lyrik kann den Verlauf der epischen Begebenheiten durchranken, ohne ihn mit sich selbst in Widerspruch zu setzen, aber die dramatische Selbstbestimmung und eigne Schicksalsschmiedung bildet zur Epik einen Gegensatz, der innerhalb des Rahmens der Epik nicht auszugleichen ist, sondern denselben sprengt. Wo das Individuum sich auf sich selbst besinnt und sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, da weichen die Götter zurück, und je heller das Licht des Geistes den irdischen Schauplatz erleuchtet, desto mehr verkriechen sich Zauberspuk und Wunderthaten in ohnmächtige Schlupfwinkel des Aberglaubens. Auch wo die tragische Katastrophe im Epos hereinbricht, hat sie einen ganz andern Charakter als im Drama, und die scheinbare Aehnlichkeit beider hinsichtlich der erschütternden und

und erhebenden Tragik kann doch ihren Gegensatz nur für den ersten Blick verschleiern, wenngleich der theilweise undramatische und in Wahrheit episch-lyrische Charakter der antiken Dramen (z. B. des Oedipus) in der Verwechselung bestärken kann. Jeder Versuch, die Tragik einer epischen Katastrophe (z. B. der Nibelungen Noth) dramatisch zu verwerthen, scheitert an der Natur dieser Gegensätze, und stellt dieselbe dadurch in helleres Licht. Wohl aber findet ein indirekter Uebergang der Epik zur Dramatik statt, und zwar in doppelter Richtung, nämlich erstens innerhalb der Vortragspoesie durch die drei Unterarten der Lyrik hindurch und zweitens ausserhalb dieses Gebietes, indem die Epik in Lesepoesie umschlägt. Die Novelle und der Roman brauchen nicht überwiegend dramatisch zu sein, sie können es aber sein, und jedenfalls haben sie die dramatische Handlungsführung in irgend welchem Maasse in sich aufgenommen und mit der epischen Form der Erzählung der Begebenheiten verschmolzen. Wenn der dramatisch komponirte Roman sich ziemlich scharf und ohne vermittelnde Bindeglieder von dem koloristisch verschwommenen romantischen Epos abscheidet, so ist dagegen die dramatisch komponirte Novelle durch die Novelle in Versen und das malerische Leseepos ziemlich stetig mit dem malerischen Vortragsepos verknüpft.

b. Die Lyrik.

α. Die epische Lyrik.

Episch ist die Lyrik insofern zu nennen, als sie zwar das Gefühl als unentbehrlichen Ursprung im Dichter liegen hat und das Gefühl im Hörer erweckt, aber selbst das Gefühl hinter der Anschauung zu verbergen scheint. Die epische Lyrik ist also Anschauungslyrik, bei welcher die Anschauung im Vordergrund steht und allein da zu sein scheint, während das Gefühl als immanentes in ihr verborgen ruht; sie ist der objektive Pol der Lyrik, indem sie in ganz naiver Weise eine reine Objektivität zu bieten scheint, die aber die Subjektivität des Gefühls versteckt in sich trägt und dieselbe durch ihre ästhetische Wirkung im Hörer ausscheidet. Episch nenne ich diese Lyrik, weil sie durch die anschauliche Objektivität ihres poetischen Scheins der Epik am nächsten steht, weil sie mit der Art, wie die Lyrik keimartig schon in der plastischen Epik enthalten ist, übereinstimmt, und weil sie diejenige Unterart der Lyrik ist, welche sich auch in einem Zeitalter mit vorwiegend plastischer Weltanschauung zuerst aus der Epik ausscheidet. Die Subjektivität des Dichters und seine Reflexionen treten hier noch nicht vor den Gegenstand hervor, sondern bleiben wie bei der plastischen Epik hinter den Kulissen, um an unsichtbaren Fäden die Wandelungen des anschaulichen poetischen Scheins zu lenken. Auch die poetischen Figuren reflektiren in der objektiven, epischen Lyrik noch nicht über ihren Gefühlszustand, sondern sie verrathen denselben nur in unwillkürlicher Weise durch das, was sie in der gegebenen Situation thun oder nicht thun, oder höchstens durch unwillkürliche, oder seltener willkürliche symbolische Handlungen. Auch der Dichter benutzt häufig die dem Menschen

verständliche Symbolik des Naturlebens, um dasjenige anzudeuten und ahnen zu lassen, was er nicht aussprechen will; er hütet sich aber wohl dabei, den Schein zu erwecken, als ob er das Wetter, oder den Lauf der Dinge so einrichtete, dass sie zu Symbolen der Stimmungen und Gefühle tauglich werden, sondern thut so, als ob er nur berichtete, was sich wirklich durch unbeabsichtetes Zusammentreffen ereignet hat. Er scheint blosser Zuschauer und Berichterstatter zu sein, auch da wo er eigne Erlebnisse wiedergiebt; natürlicher ist es ihm auf dieser Stufe, die Seelenerlebnisse anderer Personen, nicht die eignen, zum Gegenstande zu nehmen, also zu berichten was er mit angesehen hat, oder doch mit angesehen haben könnte, oder was in fernen Geschichtsepochen an Seelenerlebnissen vorgekommen ist. Sobald er dagegen Bilder und Gleichnisse aus Natur und Geschichte nur herbeiholt, um die Stimmungen und Gemüthsbewegungen seiner Dichtungsgestalten zu illustriren, tritt er schon aus der epischen oder objektiven Lyrik in die subjektive hinüber. Die epische objektive Lyrik findet man als selbstständige Dichtung fast nur im naiven Volkslied und den im Volksliedton gehaltenen Kunstliedern, daneben auch in solchen Balladen, welche nicht dramatisch sondern episch komponirt sind und doch ihren Schwerpunkt in der immanenten Lyrik der Begebenheit und der durch dieselbe herbeigeführten Situation haben, also lyrische Episoden oder lyrische Höhepunkte in echten Epen sein könnten. Keineswegs gehören übrigens alle Volkslieder zur epischen Lyrik, denn es giebt auch sentimentale Volkslieder neben den naiven, und selbst von den naiven lassen viele die Anschauung zurück und das Gefühl unverhüllt hervortreten.

β. Die rein lyrische Lyrik.

In der rein lyrischen, subjektiven Lyrik des Gefühls und der Stimmung liegt der Mittelpunkt der Lyrik überhaupt, die reinste Ausprägung derselben, die ihrem Wesen am treuesten ist und weder nach der epischen noch nach der dramatischen Seite hin abweicht. Diese Gefühlslyrik lässt sich in drei Hauptgruppen zusammenfassen je nach der Beschaffenheit der Motive, durch welche die Gefühle erregt sind. Die erste Gruppe umfasst die anscheinend motivlosen Gefühle, d. h. solche, bei denen ihr Träger sich ihres Zusammenhanges mit ihren Ursachen (sei es äusseren, sei es inneren) nicht bewusst ist, und wohl gar unrichtige Zusammenhänge für die richtigen hält. Diess ist die eigentliche Stimmungslyrik, welche sich theils auf die Darstellung der vorhandenen Stimmung beschränkt, theils dieselbe in unwillkürlichem Objektivirungsdrange auf Erregungsursachen bezieht und in dieselben hinausprojicirt, welche entweder gar nicht oder doch nur ganz unzulängliche Ursache derselben sind. Insoweit die Stimmung auf unrichtige Ursachen bezogen wird, kann die Beziehung doch eine symbolische Bedeutung für die Versinnlichung der Stimmung haben (z. B. Witterungszustände und Naturleben); hier mischt sich also die Stimmungslyrik mit der vorhergehenden Unterart der Anschauungslyrik sofern deren Anschauungen symbolisirend für den menschlichen Gemüthszustand sind. Soweit aber bei diesem Objektivirungsstreben

schon Motive herbeigezogen werden, welche mitwirkende Bedingung oder Theilursache der Stimmung, wenn auch nicht vollständige Ursachen derselben sind, geht diese Gruppe schon in die nächste über, welche als Situationslyrik zu bezeichnen ist.

Alle Situationen, in die der Mensch kommen kann, alle bestimmten persönlichen Zustände, Verhältnisse, Beziehungen, Erlebnisse, Schicksale und Glückswechsel sind zwar Ursachen von Gefühlserregungen, aber niemals schlechthin vollständige Ursachen, sondern mehr oder weniger Theilursachen, Bedingungen, Anlässe oder Gelegenheiten, welche durch innere Dispositionen oder durch unbeachtet bleibende allgemeinere Vorbedingungen ergänzt werden müssen; jede noch so richtige Beziehung eines Gefühls auf seine Ursache setzt immer den Theil für das Ganze und nennt den hervorstechendsten Anlass an Stelle einer vollständigen Aufzählung aller die ganze Ursache zusammensetzenden Bedingungen. Diese zweite Gruppe der Situationslyrik umfasst die Hauptmasse der Lyrik; ob ein Leopardi über seine Krankheit und sein Unverstandensein von seiten der Umgebung, oder ein Rückert über den Tod seines Kindes, ob ein Bauerbursch über die Untreue seiner Geliebten, oder ein Mädchen über das gezwungene Fernsein ihres Burschen klagt, ob eine Mutter Genesung für ihr krankes Kind, oder ein Sünder Erlösung von seinen Sünden erfleht, ob ein Landmann die glückliche Bergung der Ernte, oder ein Patriot den Sieg seines Volkes bejubelt, — das alles fällt unter Situationslyrik. Vorausgesetzt ist dabei aber immer, dass nicht bloss die Situationen geschildert werden und es dem Hörer überlassen bleibt, sich von denselben durch ästhetische Scheingefühle afficiren zu lassen, sondern dass auch die Gefühle, welche durch die Situationen erregt werden, selbst zum sinnlichen Ausdruck gelangen und dass die Anführung der Situationen nur zu ihrer Erklärung, Verdeutlichung und schärferen Bestimmung dient. Nur im letzteren Falle haben wir es mit Situationslyrik im Sinne der Gefühlslyrik zu thun, während im ersteren Falle nur eine epische Anschauungslyrik vorläge. Es ist nicht zu bestreiten, dass die Bezeichnung „Situationslyrik“ das Missverständniss erwecken kann, als ob es sich um Darstellung der Situation als Hauptsache handle; es müsste also genauer Situationsgefühlslyrik heissen, was aber zu schwerfällig klingt.

Die Situationslyrik geht zunächst auf die Stimmung als einzelne oder auf die Gefühlserregung in ihrer durch den Einzelfall gegebenen Besonderheit, die als solche eine zufällige ist. Wie Freude und Leid, Wonne und Wehmuth, Fröhlichkeit und Trübsinn, Lustigkeit und Schwermuth, Hoffnung und Furcht, Zuversicht und Sorge, Vertrauen und Aengstlichkeit, frischer Wagemuth und Bedrücktheit, Seelenfrieden und Sturm der Leidenschaften je nach den zufälligen Situationen mit einander abwechseln, so zeigt auch die Situationslyrik eine bunte Folge von Dichtungen, die diesem Wechsel der Gefühle entsprechen. Aus allem Wechsel der zufälligen Situationen heben sich aber gewisse Anlässe zur Gefühlserregung durch häufige und stetige Wiederkehr hervor, und ihnen müssen gewisse Grundstimmungen in der Seele entsprechen. Sobald diese Thatsache zum Bewusstsein gelangt, erhebt

sich das Gefühl des Dichters über die Zufälligkeit der augenblicklichen Situation und steigt zu den Gefühlen empor, die durch das Wesentliche, Dauernde, immer Wiederkehrende im Leben und in der Welt bedingt sind. Es ist klar, dass er damit zu einem idealen Gehalt von mehr mikrokosmischem Charakter fortschreitet, also auch bei gleich adäquater Versinnlichung desselben Dichtungen von höherem ästhetischem Werth zu Tage fördern muss. Hiermit ist schon ausgesprochen, dass die dritte Gruppe, zu welcher dieses Herausheben des Wesentlichen und Gesetzmässigen aus dem zufälligen Wechsel der Situationen führt, den obersten Platz in der Gefühlslyrik beanspruchen darf, vorausgesetzt, dass sie es an adäquater Versinnlichung ihres mikrokosmisch überlegenen idealen Gehalts nicht fehlen lässt.

Diese dritte Gruppe der Gefühlslyrik ist am besten als kontemplative Lyrik zu bezeichnen, weil sie aus der sinnigen Kontemplation des Lebens und Weltlaufs entspringt. Die Kontemplation ist unentbehrlich, um das Wesentliche, Gesetzmässige, Allgemeine und Nothwendige aus dem Zufälligen, das Stetige und Dauernde aus dem Wandelbaren und Flüchtigen, endlich das Ewige aus dem Zeitlichen herauszuheben; aber die Kontemplation muss intuitiv bleiben und darf nicht abstrakt begriffliche Gedankenreflexion werden, wenn sie nicht aus dem Bereiche der Kunst herausfallen soll. Deshalb ist die Bezeichnung „Gedankenlyrik" oder „Reflexionslyrik" zu beanstanden, weil Gedanken und Reflexion niemals selbst zum idealen Gehalt eines poetischen Kunstwerks werden können, sondern höchstens einen Durchgangspunkt für den Dichter abgeben können, durch welchen derselbe zu einer ideell vertieften Anschauung fortschreitet. Aber selbst als blosser Durchgangspunkt ist die gedankliche Reflexion für den Dichter gefährlich, weil gar leicht ein Rest von abstrakter Begrifflichkeit an der Kontemplation hängen bleibt, welche den poetischen Eindruck verdirbt.

Der ächte, geborene Dichter denkt gar nicht mit Gedanken sondern mit fortschreitenden Anschauungen, denen der ideale Gehalt immanent ist, welcher bei anderen Menschen in Gedanken einen Ausdruck sucht. Der ächte Dichter findet auch als kontemplativer Lyriker die sinnliche Einkleidung immer gleichzeitig mit dem idealen Gehalt und ergreift den letzteren nur in und mit der ersteren; er ist deshalb auch ausser Stande, über den gedanklichen Inhalt seiner kontemplativen Lyrik zuverlässige Rechenschaft zu geben, sondern ist bei der theoretisch reflektirenden Auslegung seiner Dichtung denselben Irrthümern unterworfen wie ein Dritter. Natürlich ist damit nicht gesagt, dass er nebenbei als Mensch nicht auch reflektirend denken könne, aber er wird nicht in die Versuchung hommen, diese seine Gedanken in Verse zu setzen, wie der Dilettant es so oft thut, und er wird auf der andern Seite nicht nur kein Bedürfniss danach spüren, sondern geradezu Scheu davor hegen, über den Inhalt seiner kontemplativen Lyrik gedanklich zu reflektiren. Es ist ferner durchaus nicht behauptet, dass der Dichter philosophisch ungebildet bleiben müsse oder durch Vertiefung in philosophische Spekulationen Gefahr liefe; im Gegentheil wird die Beschäftigung mit Philosophie um so befruchtender auf den

Dichter im Allgemeinen und auf den kontemplativen Lyriker im Besonderen wirken, je weniger reflektirend, je spekulativer und mystischer die betreffende Philosophie ist. Nur daran ist festzuhalten, dass der Dichter niemals philosophische Gedanken als solche in Verse zu setzen versuchen darf, sondern dass er dieselben nur als eine innere Bereicherung seines Geistes schätzen und pflegen darf, von deren stiller, unbewusst befruchtender Kraft er heimliche Förderung erhoffen darf; als dichterische Anschauung muss der ideale Gehalt, der mit den philosophischen Gedanken in die unbewussten Tiefen seines Geistes hinabgesenkt ist, neugeboren aus denselben aufsteigen, ohne dass das Bewusstsein seines Ursprungs an ihm haften geblieben wäre.

Die kontemplative Lyrik muss ferner immer noch Gefühlslyrik bleiben; d. h. sie hat das Wesentliche und Gesetzmässige im Leben und Weltlauf aus dessen Zufälligkeiten nur nach Maassgabe seiner Erregungsfähigkeit für die Grundstimmungen und Urgefühle der Seele herauszuheben. Sie hat als Lyrik nicht um seiner eigenen Wahrheit willen dem idealen Gehalt sinnlich anschauliche Gestalt zu verleihen, sondern um seinen wesentlichen und gesetzmässigen Zusammenhang mit diesen Grundstimmungen und Urgefühlen offenbar zu machen. Nicht die Idee des Lebens und der Welt will die Lyrik offenbaren, sondern die Idee des Gemüths, und nur um deren Tiefen zu enthüllen, muss sie zeigen, wie das Gemüth auf die tiefsten Ideen des Lebens und der Welt reagirt. Die kontemplative Lyrik ist die subjektivste von allen Arten der Lyrik, nicht in dem Sinne, dass sie die Besonderheiten einer individuellen Subjektivität darstellte, sondern in dem Sinne, dass sie die tiefsten Tiefen der Subjektivität in ihrer wesentlichen Allgemeingültigkeit aufdeckt; sie ist in diesem Sinne um so subjektiver, je objektiver sie zu sein scheint, d. h. je mehr sie das innerste Wesen des Lebens und Weltlaufs bloss zu legen scheint. Auch in dieser Hinsicht kann der Ausdruck „Gedankenlyrik“ irre leiten, weil er zu dem Gefühlsmässigen und zu der Subjektivität aller Lyrik einen Gegensatz zu bezeichnen scheint, anstatt dessen höchste Potenz.

Die Subjektivität der kontemplativen Lyrik ist zunächst noch eine anthropologisch beschränkte, indem sie einerseits die Kleinheit und Ohnmacht des Menschen im Vergleich zur Welt, die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit alles Irdischen mit seiner relativen Grösse und Herrlichkeit, die Scheinhaftigkeit der zeitlichen Erscheinungswelt, die Unentrinnbarkeit der Uebel uud des Todes, die Vereinsamung des Individualbewusstseins in sich selbst trotz aller mittelbaren Verbindungsfäden mit den Freunden und der Welt betrachtet, und andrerseits den Trost der Vergänglichkeit auch der Leiden, die lindernde und tröstende Macht des Mitgefühls, der Liebe und Treue, die passive Widerstandskraft der demüthigen Resignation, die Versöhnung und ideale Erlösung durch die Hingebung an Gott und das Vertrauen in seine Weltregierung in's Auge fasst. Aber in dem Hinblick auf die unbedingte Allgemeinheit des Uebels, welches auch die Grenzen der Erde und des materiellen Universums überschreitet, und auf die Scheinhaftigkeit der Welt im Vergleich zu dem ewigen Wesen liegt doch schon ein Hinausgreifen des Gefühls über die bloss anthro-

pologische Sphäre, und dieses Hinausgreifen findet seinen gefühlsmässigen Ausdruck in der Erweiterung des Selbstgefühls zum Allgefühl und in der Hinausversetzung des Weltschmerzes in das Urwesen, d. h. in seiner Erhebung und Vertiefung zum Gottesschmerz.

Man mag über die theoretische Berechtigung zu solchem Hinausschweifen denken, wie man will, so wird man doch dem Dichter die poetische Berechtigung zu demselben kaum abstreiten wollen. Der Lyriker will eben konstatiren, wie das Wesentliche des Lebens- und Weltlaufs das denselben betrachtende Gemüth, und zwar nicht bloss das menschliche Gemüth, sondern das Gemüth an sich, das absolute Gemüth ergreifen muss, also auch das Gemüth Gottes, wenn derselbe ein solches besitzt; er will den Makrokosmos im poetischen mikrokosmischen Bilde widerspiegeln, nicht um ihn kennen und begreifen zu lernen, sondern um an der Reaktion des Gemüths auf dieses Bild einerseits die Tiefen des Gemüths zu offenbaren und andrerseits den Gefühlswerth des Makrokosmos ästhetisch festzustellen. In diesem Bestreben ringt die kontemplative Lyrik in ihrer Weise nach dem höchsten Gipfel der Kunst, und findet dabei Gelegenheit, das Rührende, Komische, Tragische und Humoristische in seiner höchsten Vertiefung wenigstens anklingen zu lassen, als Ersatz dafür, dass dessen breitere selbstständige Durchführung ihr schon aus äusseren Gründen versagt ist. Je weiter sich die kontemplative Lyrik von der Situationslyrik entfernt, je mehr sich der Situationsschmerz durch den Lebensschmerz und Weltschmerz hindurch zum Gottesschmerz vertieft und das Selbstgefühl sich zum selbstlosen, hingebungswilligen Allgefühl erweitert, desto mikrokosmischer und ästhetisch werthvoller wird sie, desto mehr läuft sie aber auch Gefahr, die adäquate Versinnlichung des idealen Gehalts zu verfehlen und aus der Poesie herauszufallen.

In Bezug auf den Gefühlswerth der Welt gestaltet die kontemplative Lyrik sich zur axiologischen (optimistischen und pessimistischen) Lyrik, in Bezug auf die Erweiterung des Selbstgefühls zum Allgefühl zur monistischen oder pantheistischen Lyrik; beide Seiten treffen zusammen in der mystischen Lyrik. Die mystische Lyrik tritt theils unter Betonung der Gefühlsreaktionen des religiösen Bewusstseins als religiöse Lyrik auf und lehnt sich dann meistens enger oder entfernter an den Vorstellungskreis einer positiven Religion an, theils nimmt sie von solchen Anlehnungen Abstand und wird dann wegen ihrer Freiheit von bestimmten Religionssystemen als philosophische Lyrik bezeichnet. Die erstere verharrt gewöhnlich auf dem anthropologischen Standpunkt, indem das Verhältniss des Menschen zu Gott die Grundlage ihrer Betrachtungen bildet, die letztere allein ist fähig, diesen Gegensatz selbst als einen relativen zu behandeln und durch seine Ueberwindung den anthropologischen Standpunkt selbst zu überwinden.

Aus dem Vorstehenden dürfte zur Genüge hervorgehen, dass die kontemplative Lyrik, wenn sie das ist, was sie sein soll, weder ausserhalb der Kunst noch auf der Grenze des Ueberganges zwischen Kunst und Wissenschaft steht. Sie hat mit der unfreien Kunst einer versificirten Didaktik gar nichts zu thun, sondern ist echte Lyrik von potenzirter Subjektivität, welche sich nicht an den Verstand sondern

an das Gefühl wendet, und innerhalb der Gefühlslyrik auch aus rein ästhetischem Gesichtspunkt die höchste Stelle einnimmt.*). Nur das dichterische Unvermögen lässt sie aus kontemplativer Lyrik zu abstrakt reflexionsmässiger Gedankenlyrik herabsinken, als welche sie dann allerdings von derjenigen Didaktik, welche mehr durch das Herz, die Gesinnung und das Gewissen hindurch an den Verstand appellirt, kaum noch zu unterscheiden ist. Durch dichterisches Unvermögen fällt aber jede Unterart der Poesie aus den Grenzen der Kunst heraus, nicht bloss die kontemplative Lyrik. Die adäquate Versinnlichung eines idealen Gehalts durch anschaulichen poetischen Schein wird um so schwieriger und gelingt um so seltener vollkommen, je erhabener und übersinnlicher die zu veranschaulichende Idee ist; diese Wahrheit gilt ebenfalls gleichmässig für alle Künste und alle Unterarten der Poesie; es ist kein Wunder, wenn ein um so höheres künstlerisches Vermögen erfordert wird, je höher der ästhetische Werth des Kunstwerks im Falle des Gelingens ist. Wenn also die kontemplative Lyrik im Falle des Gelingens den Gipfel der Gefühlslyrik einnimmt, so versteht es sich von selbst, dass sie auch den höchsten Grad von künstlerischem Vermögen zu ihrem Gelingen erfordert, und dass die Gefahr des Misslingens und des Herausfallens aus der Kunst bei ihr grösser ist als bei der Stimmungs- und Situations-Lyrik.

In der Regel ist es eine Anschauung, welche dem kontemplativen Lyriker als Konception vor die Seele getreten ist; um aber aus dieser einen wahrhaft poetischen Anschauung wie aus einem Krystallisationscentrum heraus ein Gedicht hervorspriessen zu lassen, bedarf es nicht nur sprachlicher Formbeherrschung und poetischer Komposition sondern auch mannichfacher Hülfskonceptionen. Wo diese ausbleiben, wird gar leicht die eine poetische Grundanschauung mit einem Rahmen von mehr oder minder abstrakten Gedankenreflexionen umsponnen, welche den poetischen Gesammteindruck stören. Aus diesem Grunde giebt es nur verhältnissmässig wenige Produkte der kontemplativen Lyrik, welche von Anfang bis zu Ende auf gleicher künstlerischer Höhe stehn. Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, hat der Dichter zwei Auswege: entweder er beschränkt das kontemplative Gedicht auf einen möglichst knappen Umfang, der eben nur ausreicht, um die poetische Grundanschauung zur Darstellung zu bringen, d. h. auf ein poetisches Aperçu; oder er zieht die Stimmungslyrik und Situationslyrik heran, um die kontemplative Konception zu ergänzen, leitet

*) Es fehlt leider noch an Anthologien der kontemplativen Lyrik, welche nach rein ästhetischen Rücksichten zusammengestellt sind. Die vorhandenen verfolgen theils eine erbauliche Absicht (sowohl die kirchlichen Gesangbücher und Hymnensammlungen als auch die weltlichen Andachtsbücher), theils eine didaktische oder apologetische Tendenz (z. B. die pantheistischen oder pessimistischen Anthologien), theils endlich dienen sie literarhistorischen und kulturgeschichtlichen Zwecken (z. B. die Sammlungen orientalischer mystischer Poesien). Der praktische Zweck drängt den rein ästhetischen Maassstab zurück und macht blind gegen die poetischen Vorzüge des zu der Tendenz nicht Passenden. Die pessimistischen Anthologien z. B. nehmen die optimistische Lyrik nicht mit in sich auf, und wissen in der Regel noch nicht einmal zwischen Stimmungs- und Situationslyrik einerseits und kontemplativer Lyrik andrerseits zu unterscheiden.

stimmungsvoll vorbereitend und ausklingend auf dieselbe hin, und entwickelt dieselbe gleichsam induktiv aus der lyrischen Verwerthung besonderer Situationen, die bald aus der Natur, bald aus der Geschichte, bald aus der eigenen Erfahrung, bald aus der Sage oder aus bekannten Kunstwerken geschöpft sein können. In solchem Falle bildet die kontemplative Lyrik nur den Gipfel eines aus Stimmungs- und Situationslyrik komponirten Gedichts; so behauptet dieselbe ihren obersten Rang, indem sie sowohl in längeren lyrischen Komplexen den oder die Höhenpunkte bezeichnet, als auch in malerischen Epen und Dramen (sowohl in Chören als in Monologen und im Dialog) dem Zuschauer den idealen Gehalt der Dichtungen eindringlich an's Herz legt.

Nur in einer Hinsicht entfernt die kontemplative Lyrik sich von der übrigen Lyrik: sie ist weniger sangbar als diese. Es liegt diess nicht bloss an dem äusserlichen Grunde, dass die Musik eine gewisse Breite der liedmässigen Ausführung fordert und dem allzuknappen Umfang eines epigrammatischen Aperçus sich nicht anzuschmiegen vermag; es liegt auch an dem innerlichen Grunde, dass die Musik nur den Gefühlsgehalt der Stimmungen und Gemüthsbewegungen aber nicht den Vorstellungsgehalt ihrer Motive auszudrücken vermag, und dass der Inhalt der Poesie ihr um so ferner rückt, je mehr geistiger Gedankengehalt und allgemeine Reflexion darin aufgenommen ist. In längeren kontemplativ-lyrischen Dichtungen wird es wesentlich die Reihenfolge der Illustrationen mit ihrer Situations- und Stimmungslyrik sein, an welche die Musik sich zu halten hat, während die kontemplativlyrischen Höhepunkte der Dichtung keineswegs auch zu Höhepunkten in der Musik führen. In dramatischen und malerisch-epischen Dichtungen wird die etwa eingestreute lyrische Kontemplation meist zur Verlegenheit für den Komponisten, über die ihm seine Routine mit konventionellen Mitteln hinweghelfen muss. Diess alles gilt schon dann, wenn die kontemplative Lyrik den höchsten poetischen Ansprüchen Genüge leistet; sobald diess aber nicht mehr der Fall ist, sobald sie vielmehr nach der Seite der Didaktik hin abschweift, wird das Missverhältniss zwischen Text und Musik so schreiend, dass es leicht komisch wirkt. —

Ueberblicken wir noch einmal das ganze Gebiet der rein lyrischen oder Gefühlslyrik, so ist es ersichtlich, dass die angegebene Eintheilung nach den die Gefühle bestimmenden Motiven sich keineswegs mit der Eintheilung nach Stoffgebieten oder sprachlichen Dichtungsformen deckt, sondern vielmehr mannichfach mit denselben kreuzt. Die Lyrik der im Bereiche des gewöhnlichen gesellschaftlichen Gemüthslebens verharrenden Gefühle, wie sie in Volks- und Kunst-Liedern sich entfaltet, bleibt da, wo sie überhaupt die Unterart der epischen Lyrik überschreitet und sich zu ausdrücklicher Gefühlslyrik erhebt, doch meistens in Stimmungslyrik und Situationslyrik stecken, ohne sich zu kontemplativer Lyrik aufzuschwingen. Nur selten nimmt das Volkslied einen Anlauf dazu, das Nothwendige und Wesentliche aus der Wiederkehr der Situationen in Leben und Weltlauf herauszuheben und etwa durch flüchtige Seitenblicke das Gesetz der allgemeinen Vergänglichkeit oder die Unentrinnbarkeit des Leides zu streifen. Von Kunstliedern haben

diejenigen, welche der Stimmungslyrik angehören, eher die Neigung, sich zu einer kontemplativen Spitze zu steigern, als diejenigen, welche der Situationslyrik angehören, weil die Stimmungen als Grundstimmungen oder Urgefühle eine grössere Bürgschaft der Nothwendigkeit und Allgemeingültigkeit in sich zu tragen scheinen als die besondere Situation. Einen durchschnittlich höheren Schwung nehmen diejenigen Dichtungen, welche der nationalen, patriotischen oder religiösen Begeisterung und Feststimmung Ausdruck geben (Ode, Hymne, Dithyrambe); in ihnen tritt vorzugsweise jene Mischung von Stimmungs-, Situations- und kontemplativer Lyrik ein, in welcher letztere den Gipfel oder die verschiedenen Höhepunkte zu bilden pflegt. In den Exemplifikationen aus Natur und Geschichte wird hier oft eine Breite der Schilderung entfaltet, die dem Hörer episch vorkommen müsste, wenn er nicht wüsste und hörte, dass es ganz und gar die Subjektivität des Dichters ist, welche zu ihren lyrischen Zwecken mit solchen Gleichnissen, Bildern und Exemplifikationen bloss spielt, und nicht etwa ein epischer Fluss von Begebenheiten, der sie im Zusammenhange vorführt.

Die „Gesänge“, in welche das plastische Epos sich gliedert, erfordern nothwendig die formelle Einheit eines gleichmässig durch das Ganze hindurchgehenden Verses, in denen die Erzählung ruhig und ohne Störungen dahinfliesst; die Gesänge, in welche das malerische Epos zerfällt, gestatten um so eher eine Aenderung des Verses, je verschiedenartiger der Inhalt, der kulturgeschichtliche Hintergrund und die landschaftliche Scenerie derselben sich gestaltet, wenngleich auch hier noch die Unruhe eines häufigen, und namentlich eines unmotivirten Wechsels störend wirkt. Das Lied verlangt in seinem knapperen Umfange ebenfalls eine Einheit des Versbaues, ebenso wie es von einer einheitlichen Grundstimmung getragen sein muss; eine längere lyrische Dichtung dagegen gestattet und fordert sogar eine um so freiere Behandlung der Form, je grösser die Sprünge zwischen Gegensätzen und die Uebergänge zwischen verschiedenen Stadien der Gefühlsentwickelung und deren Illustrationen sind. Die epischen Versarten sind ziemlich beschränkt, weil nicht jede Art die nöthige Einfachheit, plastische Ruhe, abgeklärte Durchsichtigkeit und gleichmässige Wiederkehr der Elemente zeigt, welche eine dauernde Wiederholung desselben Verses oder derselben Strophe erträglich und annehmbar macht. Die Lyrik hingegen spielt mit allen möglichen Versarten und lässt in ihnen die ganze Stufenleiter der Gefühle und Stimmungen einen symbolischen Widerhall finden; wie sie eine engere Beziehung zur Musik hat als die andern Dichtungsarten, so auch zum Wohlklang des Sprachbaues und Wortklanges. Hier entsteht nun aber die Gefahr, sich im Streben nach formaler Schönheit des Versbaues so sehr in formalistische Spielereien zu verlieren, dass die Poesie dabei abhanden kommt. Die Lyrik läuft also die doppelte Gefahr, von der freien Kunst abzuirren, einerseits durch Gedankenmässigkeit der Kontemplation und andrerseits durch Künstelei in sprachlicher Hinsicht.

γ. Die dramatische Lyrik oder die Lyrik der Leidenschaft und der Motivation.

Wie wir beim Eintritt in's Gebiet der Lyrik zunächst einer epischen

Lyrik als Repräsentanten der epischen Dichtungsart innerhalb der Lyrik begegnet waren, so müssen wir vor dem Verlassen dieses Gebietes eine dramatische Lyrik als Repräsentanten der dramatischen Dichtungsart innerhalb der Lyrik anerkennen. Und zwar kann die Lyrik in doppeltem Sinne dramatisch sein, nämlich einerseits äusserlich, andrerseits innerlich. Unter einer äusserlich dramatischen Lyrik ist eine solche zu verstehen, welche in dem Wechsel der dargestellten Gefühle die innerliche Abspiegelung eines dramatischen Handlungsablaufs darbietet, ohne dass das lyrische Subjekt sich an dieser dramatischen Handlung wesentlich aktiv betheiligt. Eine innerlich dramatische Lyrik dagegen ist eine solche, bei welcher der Kampf der Gefühle und Leidenschaften selbst dramatisch ist, also entweder den in eine dramatische Willensentscheidung ausmündenden Motivationsprocess dialektisch vorführt, oder den dramatischen Widerstreit der Gefühle und Interessen mehrerer lyrischer Subjekte zur Anschauung bringt.

Die äusserlich dramatische Lyrik wird nur in einem ziemlich langen lyrischen Gedicht, noch besser in einem längeren Liedercyklus Platz finden. Denn jede einzelne Stimmung braucht eine gewisse räumliche Breite zu voller Entfaltung und zum erschöpfenden Ausklingen, und wenn eine längere Reihe von Gemüthsreaktionen auf ebensoviele Situationen einander folgen sollen, so ist diess in engerem Rahmen nur unvollkommen durchführbar. Ein längeres lyrisches Gedicht dieser Art wird ganz von selbst in eine Reihe von Abschnitten zerfallen, welche durch ihre verschiedenen Grundstimmungen einen Wechsel des Versmaasses wenn nicht gradezu fordern, so doch sehr nahe legen; eine Reihe von Abschnitten mit verschiedenem, zum Theil entgegengesetztem Gefühlsgehalt und wechselndem Versmaass wird aber wiederum schon ein Liedercyklus zu nennen sein, gleichviel, ob die Abschnitte durch Pausen oder neue Ueberschriften als gesonderte Lieder gekennzeichnet sind oder nicht.

Ein solcher Liedercyklus kann auch den wechselnden Situationen eines epischen Begebenheitsablaufs entsprechen und in diesem Falle der malerischen Epik sehr nahe kommen; es wird aber immer der Unterschied bleiben, dass in dem Epos die Erzählung das Grundgerüst ist, welches nur von lyrischen Reflexionen durchsetzt und umrankt wird, während bei dem epischen Liedercyklus die Reihe der Gefühlsreaktionen den Kern der Dichtung ausmachen, in deren Subjektivität sich der epische Verlauf der Ereignisse und Begebenheiten nur spiegelt. Ein solcher epischer Liedercyklus unterscheidet sich von einem dramatischen dadurch, dass die Situationen, auf welche das Gefühl des lyrischen Subjekts reagirt, nicht aktiv dramatisch herbeigeführt sind, sondern von selbst ohne wesentliches Zuthun der Menschen eintreten, also durch Naturlauf, Nothwendigkeit, Zufall, Schicksal, Götterrathschluss oder Vorsehung bestimmt sind. Was einem so widerfährt, darauf reagirt man mit seinem Gefühl ganz anders, als auf dasjenige, was Menschen nach eigner Selbstbestimmung aktiv herbeigeführt haben, selbst in dem Falle ganz anders, dass die Situation oder die eigene Ohnmacht oder Charakterschwäche ein Heraustreten aus der lyrischen Passivität nicht gestatten sollte!

Die innerlich dramatische Lyrik stellt nicht bloss solche Gefühle dar, mit welchen das lyrische Subjekt auf die Handlungen und Gesinnungen Anderer reagirt, sondern diejenige Dialektik der Gefühle, aus welcher entweder die Entscheidung des Willens entspringt, oder welche der eigenen dramatischen Aktion nachfolgt. Auch die Stimmungslyrik, Situationslyrik und kontemplative Lyrik kann eine lebhafte Gefühlsdialektik zeigen, sei es dass eine und dieselbe Stimmung oder Gemüthserregung entgegengesetzte, einander bekämpfende und abwechselnd die Oberhand gewinnende Bestandtheile einschliesst, sei es dass der Wechsel der Situationen oder der Kontemplation der Reihe nach verschiedene Hauptgefühle aufregt, welche die ihnen entgegengesetzten vorhergehenden erst durch Kampf verdrängen müssen. Aber bei der rein lyrischen Gefühlslyrik handelt es sich um passive Widerspiegelung der Situationen und Gedanken im Gefühl, ohne dass eine Aktion daraus hervorgeht, und ohne dass dieselbe sich auf eine eigene unmittelbar vorhergegangene dramatische Aktion des lyrischen Subjekts bezieht. Jetzt dagegen schauen wir in das Innere des dramatischen Processes hinein, in dasjenige, was uns auch an der dramatischen Dichtung am meisten interessirt, in die Seele der Handlung. Nur wird uns hier nicht diese Seele der dramatischen Aktion in Einheit mit ihrem Leibe vorgeführt, sondern in lyrischer Ablösung von demselben, und wir sehen das eigentlich Dramatische nur in dem Schatten, den es in der Seele bei seinem Nahen vorauswirft, oder in den Spuren, die es in der Seele nach seinem Vorüberschreiten hinterlässt.

Die dramatische Lyrik *vor* der That scheint auf den ersten Blick dramatischer zu sein, aber sie scheint es nur; denn sie kann nicht den Unterschied in sich aufnehmen, den das Antlitz der noch zu begehenden und der bereits begangenen That zeigt. Die dramatische Lyrik nach der That kann uns die Gefühlsdialektik vorführen, welche aus diesem Unterschiede, der sich nicht selten zum Gegensatz und Widerstreit steigert, entspringt und wird dabei die Gefühlserregungen, wie sie vor der That die Seele durchwogten, nothwendig mit der Erinnerung noch einmal durchlaufen müssen, um das Vergleichsobjekt festzustellen, mit dem der gegenwärtige Gefühlszustand sich auseinanderzusetzen hat. Die reine zu keiner Handlung führende Lyrik ist wesentlich auf passive Seelenzustände beschränkt und kann von den aktiven nur solche vorführen, welche durch äussere Umstände (zu denen auch physische Schwäche und sociale Ohnmacht zu rechnen ist) an der Entladung in die That gehindert werden; die dramatische Lyrik hingegen ist recht eigentlich zur Darstellung aktiver Seelenzustände, der Affekte und Leidenschaften berufen und soll uns die Leidenschaft in allen ihren Phasen vorführen, auch in derjenigen, wo sie ihr Ziel erreicht, beziehungsweise in dieser reellen Erfüllung zugleich ideell verfehlt sieht. Die Bedeutung dieser dramatischen Lyrik zeigt sich auch darin, dass sie nicht selten in Monologen und Dialogen die innerlichen Höhepunkte der dramatischen Dichtung bildet.

Bis hierher haben wir die stillschweigende Voraussetzung zu Grunde gelegt, dass alle äussere Aktion, sei es eigene, sei es fremde, sich in der Seele eines einzigen lyrischen Subjekts widerspiegelt, und

auch der Widerstreit zwischen den Leidenschaften, Interessen und Bestrebungen verschiedener handelnder Dichtungsgestalten nur durch seinen Reflex in dem inneren Widerstreit der Gefühle des einen lyrischen Subjekts zur Darstellung gelangt. Wir haben nun aber auch den andern Fall in's Auge zu fassen, dass ein Wechsel des lyrischen Subjekts stattfindet, also zwei oder mehrere Dichtungsgestalten abwechselnd ihre Gefühle aussprechen. Es ist klar, dass sich damit die dramatische Lyrik schon einen Schritt mehr dem Drama nähert, selbst dann, wenn dieses wechselweise Aussprechen nicht als dramatischer Dialog, sondern nur als ein abwechselndes monologisches Reden vor dem Zuhörer gedacht ist. Es kann allerdings solches Abwechseln der lyrischen Subjekte auch in einem äusserlich epischen Liederkreis stattfinden, etwa in dem Sinne, dass zwei durch das Schicksal getrennte Liebende abwechselnd zu Worte kommen, um ihren Trennungsschmerz, ihre Sehnsucht, Sorgen und Zuversicht auszudrücken. Aber in der Regel wird der Wechsel des lyrischen Subjekts mit einem dramatischen Konflikt und einer dramatischen Gefühlsdialektik verbunden sein. Natürlich muss diese Dialektik um vieles dramatischer ausfallen, wenn die lyrischen Ergiessungen beider Figuren als Dialog gedacht sind, da sie dann antwortend auf einander eingehen können. Hier vollzieht sich bereits der wirkliche Uebergang in's Gebiet der Dramatik, indem die lyrische Wechselrede zur dramatischen Scene wird, wenn auch zu einer solchen, die keine äussere Aktion in sich schliesst.

Bekanntlich sind solche Scenen oft die Höhepunkte der Dramen, insofern sie die dramatische Entscheidung innerlich herbeiführen, oder die eingetretene innerlich verarbeiten und lyrisch ausklingen lassen; aber während ein Drama die Vorbedingungen eines solchen dramatischen Höhepunktes so wie dessen Folgen vor unserm (äusserem oder innerem) Auge entwickelt, muss die dramatische Lyrik beide aus der einzigen Scene errathen lassen. Eine solche Scene wird sich daher entweder als Bruchstück eines ungeschriebenen Dramas darstellen, und in dieser Hinsicht ein Unfertiges, Unganzes sein, oder aber, wenn sie sich zu einem in sich geschlossenen Ganzen abgerundet ist, wird sie sich als lyrisch dramatische Ballade darbieten. Wie in der Dramatik überhaupt das Gleichgewicht zwischen objektiver Anschauung und subjektivem Gefühl angestrebt wird, so auch in der dramatischen Lyrik ein gewisses Gleichgewicht zwischen reiner Anschauungslyrik und reiner Gefühlslyrik. Die dramatische Ballade wetteifert deshalb an plastisch malerischer Energie der Anschauung mit der epischen Ballade, während sie an leidenschaftlicher Intensität des Gefühlsausdrucks die Situationslyrik übertrifft. Die dramatische Lyrik würde hiernach in gewissem Sinne der Höhepunkt der Lyrik überhaupt sein, wenn sie nicht ihre Ueberlegenheit über die beiden andern Unterarten der Lyrik bereits ihrer Uebergangsstellung zwischen Lyrik und Dramatik verdankte. Wir sehen also hier dieselbe Tendenz der Lyrik, sich beim Anstreben der höchstmöglichen poetischen Wirkung zur Dramatik zu steigern, wie wir vorher in der malerischen Epik die Tendenz der Epik kennen gelernt haben, sich zur Erzielung der höchst-

möglichen poetischen Wirkungen durch Hereinziehen der Lyrik in ihr Gebiet zu bereichern und zu vertiefen.

c. Die Dramatik.

Wenn die dramatische Lyrik den Wechsel ihrer lyrischen Subjekte auf engem Raume zusammendrängt, wie z. B. in der Wechselrede der dramatischen Ballade, so würde eine Mehrheit von vortragenden Personen eher die poetische Wirkung stören als ihr dienlich sein. Wenn dagegen die mit einander abwechselnden lyrischen Subjekte ihre Gefühle breiter ergiessen und die epigrammatisch zugespitzte Wechselrede nur zwischen diese volleren lyrischen Herzensergiessungen eingeschaltet wird, dann wird sich das Bedürfniss einstellen, den Wechsel der lyrischen Subjekte auch durch einen Wechsel der Vortragenden markirt zu hören. Zwar ist die Virtuosität des Sprachmimikers im Stande, sein Organ je nach Alter und Charakter des Redenden zu moduliren; aber da jedes der lyrischen Subjekte für sich allein die volle Modulationsweite eines menschlichen Stimmorgans von Rechtswegen in Anspruch nehmen darf, so wird durch solche sprachmimische Virtuosenleistungen die Wirkung nothwendig beeinträchtigt. Um denjenigen Theil der Modulationsweite des Stimmorgans, welcher dem einen Subjekt ausschliesslich vorbehalten bleibt, wird die sprachliche Ausdrucksfähigkeit aller übrigen verkürzt; je breiter aber wiederum derjenige Theil der Modulationsweite des Stimmorgans wird, an dem mehrere Subjekte gemeinschaftlichen Antheil haben, desto weniger deutlich ist die Sprechweise der verschiedenen Subjekte von einander getrennt.

Je schärfer der Vortragende den Stimmklang der verschiedenen Figuren auseinanderzuhalten bemüht ist, desto weniger Modulationsumfang bleibt ihm für die Ergiessungen jeder einzelnen verfügbar und desto mehr wird gleichzeitig die formale Klangschönheit des Vortrags beeinträchtigt; je mehr Werth hingegen der Vortragende auf Wahrung der Klangschönheit und charakteristische Durchbildung jeder einzelnen Rede legt, desto mehr schwindet für das Ohr des Hörers die charakteristische Klangverschiedenheit der verschiedenen Stimmen, und desto nöthiger wird die den lyrisch-dramatischen Fluss der Dichtung unterbrechende Benennung der jeweil zu Worte kommenden Figur. Diese Mängel und Schwierigkeiten wachsen einerseits mit der Zahl der redend eingeführten Figuren, andrerseits mit dem Unterschiedsgrade ihres Stimmklangs. Die Nachahmung einer Frauen- oder Kinderstimme durch einen Mann ist zwar möglich, wirkt aber immer erzwungen oder hässlich; diejenige einer Männerstimme durch eine Frau ist nur bei tiefer Altlage möglich und auch dann nur für die obere Hälfte des männlichen Stimmumfangs und für bestimmte beschränkte Klangfarben desselben.

Aus alledem ergiebt sich, dass eine breiter durchgeführte dramatisch-lyrische Scene aus rein künstlerischen Vortragsrücksichten gebieterisch die Vertheilung der lyrischen Subjekte unter mehrere Vortragende fordert. Insofern aber die Dichtung auf der Voraussetzung ruht, dass die Ergiessung jedes der lyrischen Subjekte sich

nicht bloss an den Zuhörer wendet, sondern ebensowohl auch an das andre, oder an die andern lyrischen Subjekte, liegt in dieser Rollenvertheilung ein gesteigerter Antrieb, den sprachmimischen oder gesanglichen Vortrag mit Geberdenmimik oder Spiel zu vereinigen, d. h. die Rollen nicht bloss herzusagen oder zu singen, sondern auch zu spielen. Die Sprachgeberdenmimik und Gesanggeberdenmimik tritt nun an die Stelle der einseitigen Sprachmimik oder des ausdrucksvollen Gesanges. Damit ist aber sofort auch die künstlerische Nöthigung für den Dichter gegeben, bei seiner Dichtung auf die Erfordernisse des Spiels Rücksicht zu nehmen; die Dichtungsart aber, welche durch die Erfordernisse des Spiels bedingt ist, heisst Dramatik. So entwickelt die Dramatik sich mit innerer Nothwendigkeit aus der Lyrik, nicht etwa aus der Epik, welche, wie oben gezeigt, auf direktem Wege immer nur zur Lyrik, aber nie zur Dramatik führen kann. Erst die bereits entstandene Dramatik kann nachträglich sich in doppelter Richtung von der Lyrik entfernen, indem sie entweder zur Epik zurückbiegt oder das aus den Erfordernissen des Spiels abzuleitende specifisch Dramatische zu seinem Gipfel führt. Auch geschichtlich hat die Dramatik sich aus der Lyrik entwickelt und ist bei den Hellenen wie bei den Indern über die Unterart der lyrischen Dramatik überhaupt nicht hinausgelangt.

Während die Epik das einseitige Uebergewicht der objektiven Anschauung zeigt und das subjektive Gefühl nur als verhaltenes leise hindurchklingen lässt, — während die Lyrik das Uebergewicht des subjektiven Gefühls über die objektive Anschauung zum Ausgangspunkt hat, und alles Heranziehen der objektiven Anschauung ihr bloss als Hülfsmittel zur Steigerung und Vertiefung der Gefühlssubjektivität dient, strebt die Dramatik nach Wiederherstellung des Gleichgewichts von Anschauung und Gefühl. Darin hat die Hegel'sche Aesthetik unbedingt Recht, dass die Dramatik die Synthese der in der Epik und Lyrik einseitig auseinandergetretenen Momente der Poesie vollzieht; aber auch Kirchmann (Aesthetik II 176) hat Recht, dass es die scenische Darstellung oder Aufführung ist, welche den Unterschied der Dramatik von den vorhergehenden Dichtungsarten bedingt. Die Rücksicht des Dichters auf die mimische Darstellung zwingt ihn eben dazu, dieselbe Synthese von objektiver Anschauung und subjektivem Gefühl, welche in der Reihe der Wahrnehmungskünste durch die volle und ganze Mimik vertreten wird, auch in die Poesie einzuführen. Dabei bleibt aber Hegel doch insofern im höheren Rechte, als die fragliche Synthese ein Postulat der Phantasiekunst selbst ist, welche die möglichste Ausbildung sowohl der anschaulichen Objektivität als auch der Durchtränkung mit tiefster Gefühlssubjektivität und das in's Gleichgewichtsetzen beider Momente im poetischen Phantasieschein fordert. Die Rücksichtnahme auf die Erfordernisse des Spiels erscheint unter diesem Gesichtspunkt nur als eine äusserliche Vermittelung, welche die geschichtliche Verwirklichung dieses ästhetischen Postulats begünstigte und vielleicht erst ermöglichte, aber nach erfolgter Ableistung ihres Dienstes auch übersprungen und entbehrt werden kann, wie wir diess später sehen werden.

Die objektive Anschauung stellt sich also in der Dramatik zunächst erst in der begleitenden Mimik dar, welche die Voraussetzung in sich schliesst, dass die Vortragenden zugleich Darsteller der Rollen sind, d. h. dass sie in irgend welchem Maass den ästhetischen Schein der redenden Dichtungsgestalten auch für die Gesichtswahrnehmung darbieten. Diese Objektivität liegt als solche noch ausserhalb der Poesie und gehört nur dem zusammengesetzten Kunstwerk der dramatischen Aufführung an. Hier, wo wir es zunächst nur mit der Posie als einfacher Kunst zu thun haben, würde diese Objektivität gar nicht in Betracht kommen können, wenn sie nicht als Durchgangspunkt für die wieder zunehmende Objektivität der Poesie von Einfluss wäre. Indem der Dichter genöthigt ist, für das Spiel zu schreiben, muss er alle diejenigen Bestandtheile der Dichtung verstärken und mit Vorliebe heranziehen, welche dem Vortragenden Anlass zur Entfaltung von Geberdenmimik geben. Diess ist aber die Handlung in der Dichtung. Denn die Handlung in der Dichtung deckt sich genau mit dem, was man in der Aufführung Spiel nennt.*) Rein äusserliche Aktionen sind nur insoweit dramatisch, als sie Gelegenheit geben, Spiel zu entfalten, d. h. zum mimischen Ausdrucksmittel von Affekten und Leidenschaften, Gefühlen und Gemüthsbewegungen, nachklingenden Stimmungen oder Motivationsprocessen zu werden. Die Kämpfe der Begehrungen und Gefühle sowohl innerhalb desselben Individuums als auch zwischen verschiedenen Individuen sind dagegen auch dann schon Handlung zu nennen, wenn sie nur zu mimischen Ausdrucksbewegungen ohne jede äusserlich wirksame Aktion führen. Diejenige Handlung, welche in der Poesie allein in Frage kommen kann, wird also grade durch die Rücksicht auf das Spiel in ihrem ganzen Umfang erschöpft und sicher gestellt. Wird dann eine solche dramatische Dichtung bloss vorgelesen oder stumm gelesen, so ist die Phantasie des Hörers genöthigt, die mimische Handlung, oder das Spiel, zu welchem die Dichtung bei etwaiger Aufführung nöthigen würde, als poetischen Schein zu reproduciren und als Objektivität anzuschauen.

Damit ist aber ein sehr wichtiger Schritt über die Lyrik hinaus gethan, die zu einer solchen Objektivirung der Dichtungsgestalten weit weniger nöthigt und höchstens die Objektivirung der maassgebenden Situation verlangt; es ist damit ein wesentliches Moment der Epik, die Phantasieanschauung der in der Situation handelnden und leidenden Gestalten, zurückerobert, ohne darum von der beim Durchgang durch die Lyrik errungenen Gefühlsvertiefung etwas wieder aufgeben zu müssen. Wenn in der Lyrik die redende Figur sich selbst für die objektive Anschauung charakterisirt, so ist das etwas Ungewöhnliches, Zufälliges, Unlyrisches; der Dramatik aber ist es wesentlich, dass die Dichtungsgestalten theils sich selbst, theils untereinander für die objektive Anschauung insoweit charakterisiren, dass die Phantasie die genügenden Anhaltspunkte zum Fortspinnen findet. Dazu können dann noch scenische Anweisungen hinzutreten, die eigentlich

*) Vgl. meine „Ges. Stud. u. Aufs.“ B I Nr. 3 S. 262—268.

nur für den Regisseur bestimmt sind, aber beim Lesen des Dramas auch Verwendung finden, weil der Leser hier selbst der Regisseur seiner unwillkürlichen Phantasieaufführung ist. Eine dramatische Dichtung wird übrigens um so vollkommener sein, je mehr sie solche scenische Zwischenbemerkungen entbehren kann. Alles erforderliche Spiel muss aus der Dichtung selber sich ergeben, und höchstens die äusserliche Aktion, die schon ausserhalb des Begriffs der dramatischen Handlung fällt (z. B. das Kommen und Gehen, Essen und Trinken, Fechten, Prügeln u. s. w.) wird solcher Anweisungen schwer entbehren können.

Wenn die dramatische Lyrik sich noch in dem lyrischen Monolog oder Dialog einer einzigen Scene erschöpfte, so wird der Hinzutritt des Spiels dazu drängen, die Voraussetzungen und Folgen einer solchen Scene nicht bloss mit lyrischer Unbestimmtheit innerhalb derselben anzudeuten und vom Hörer ahnend erschliessen zu lassen, sondern vielmehr dieselben mit aller Deutlichkeit dem Hörer vor Augen zu führen. Die Lyrik greift also nur einen Höhepunkt aus dem Gefühlsleben heraus, die Dramatik hingegen zeigt die Steigerung selbst zu diesem Gipfelpunkt, ebenso wie dessen weitere Konsequenzen und erzielt dadurch eine weit stärkere Spannung und tiefere Wirkung der Lösung. Indem sie aber so durch die Rücksicht auf das Spiel zur Erweiterung der poetischen Handlung nach vor- und rückwärts gedrängt wird, nähert sie sich wiederum mehr der Epik an. Denn in einer je grösseren Reihenfolge von Situationen die Dichtungsgestalten ihr Wesen entwickeln, desto anschaulicher und reicher wird die Objektivität ihres ästhetischen Scheins, und ein je grösseres Stück Handlung sich vor den Augen des Zuschauers abspielt, desto stärker wird das Gegengewicht der objektiven Anschauung, welches mit der lyrischen Gefühlssubjektivität in's Gleichgewicht gesetzt werden soll.

Ebenso wie die Aehnlichkeiten der Dramatik mit der Epik (im Gegensatz zur Lyrik) durch das Spiel äusserlich bedingt sind, ebenso die Verschiedenheiten beider. Zunächst ist ganz äusserlich der zulässige Umfang der dramatischen Dichtung durch die Rücksicht auf das Spiel bestimmt, da die Aufführung eine gewisse Dauer (etwa 4 Stunden) keinenfalls überschreiten darf, und besser auf $2^1/_2$ bis 3 Stunden beschränkt bleibt. Dadurch tritt der Umfang einer dramatischen Dichtung in die Mitte zwischen die Kürze eines Liedes und die Länge eines Epos und entspricht mehr dem einzelnen Gesange des letzteren. Man kann auch einen Dramencyklus dichten (z. B. eine Trilogie), aber jedes Drama muss dann den Anspruch erfüllen, unbeschadet seiner Zusammengehörigkeit mit den übrigen eine selbstständige, in sich abgeschlossene Dichtung zu sein, während die „Gesänge“ nur unselbstständige Glieder des Epos sind. Es ist eben viel leichter, in frühere Gesänge eines Epos zurückzugreifen als in frühere Dramen desselben Cyklus, um sich den Zusammenhang nochmals zu vergegenwärtigen. — Wichtiger sind die Unterschiede zwischen der dramatischen und der epischen Handlung. Der epische Erzähler kann ebensogut über ein Gefecht zwischen Tausenden als über ein solches zwischen wenigen Einzelnen berichten, wenn er auch die Massen-

aktionen durch detaillirte Schilderung typischer Einzelaktionen anschaulicher machen muss; der dramatische Dichter muss von vornherein auf Massenaktionen verzichten und dieselben durch mikrokosmische Einzelaktionen symbolisch andeuten und vertreten lassen. Der epische Erzähler schildert mehr äussere Aktionen als den Motivationsprocess ihrer Entstehung; denn da er doch nur durch die objektive Anschauung der Vorgänge von aussen her wirkt, so ist ihm das Aeussere des Vorganges leichter darstellbar als dessen innere motivatorische Entstehung. Der dramatische Dichter hingegen muss sich vor nichts mehr hüten, als vor dem unmittelbaren Hereinziehen äusserlicher Handlungen in das Spiel, weil an ihnen zu leicht der ästhetische Schein in seiner Unzulänglichkeit offenbar wird; er hat seine Stärke in der Darstellung des motivatorischen Entstehungsprocesses der Willensentscheidungen und lässt die äusserlichen Aktionen und Vorgänge, welche aus diesen Entschliessungen folgen, lieber durch Augenzeugen berichten, wenn ihre Kenntniss für den Fortgang der inneren Handlung unentbehrlich ist.

Die Dichtungsgestalten der Epik sind äusserlich aktiver als die der Dramatik, aber innerlich fehlt es ihnen oft ganz an Aktivität, so dass sie sich wie ein schwankes Rohr von dem Laufe der Ereignisse oder von den ihn leitenden höheren Mächten treiben lassen; die Dichtungsgestalten der Dramatik hingegen sind arm an äusserer Aktivität, aber desto reicher an innerer. Der Epiker erzählt Begebenheiten, welche zum Theil durch die äussere Aktivität von Menschen zu Stande gekommen sind; der Dramatiker führt uns den Verlauf der inneren Aktivität vor bis zu dem Punkte, wo sie in äussere umzuschlagen reif ist. Die Konflikte der Epik sind ebenso wie ihre Handlung mehr äusserlicher Natur, durch Schicksal oder Verhängniss den Menschen auferlegt, welche innerlich passiv ihr Verhängniss erfüllen müssen, sei es auch durch ihre eigene äussere Aktivität. Die Konflikte der Dramatik sind dagegen innerlich, sie entspringen aus der inneren Aktivität und Selbstbestimmung der Menschen, steigern sich im Verlauf der inneren Handlung durch das Aufeinandertreffen entgegengesetzter Begehrungen in demselben oder in verschiedenen Menschen bis zum Höhepunkt und finden auch in der inneren Aktivität der Selbstbestimmung ihre Lösung. Denn wenn das Spiel überall das mimische Korrelat der dramatischen Handlung in der Dichtung sein soll, so muss es auch vom Beginn der Handlung bis an deren Ende Feld zur Bethätigung finden, so muss vom Anfang bis zum Ende des Dramas der innere Motivationsprocess der eigentliche Gegenstand der Dichtung sein. Der dramatische Konflikt wird in Folge dessen sowohl hinsichtlich der Schürzung wie der Lösung viel schärfer, zugespitzter, tiefer und innerlicher sein als der epische, der durch die Breite der vom Konflikt betroffenen Massen diesen Nachtheil ausgleichen muss; ebenso muss die dramatische Spannung ungleich grösser sein als die epische, d. h. die dramatische Dichtung muss viel eifriger und unablässiger zur Gipfelung und Lösung des Konflikts drängen, muss viel straffer die Einheit der Handlung festhalten und darf sich viel weniger mit Episoden befassen oder gar in hand-

lungslose Schilderungen verlieren als die epische. Denn das Spiel fordert sein Recht, und die Darsteller dürfen nicht dastehen, ohne dass ihnen Gelegenheit zu mimisch wirkungsvollem Spiel geboten wird, während die epische Erzählung sich bloss um poetische Wirkungen zu kümmern braucht.

Alle diese zunächst durch die Rücksicht auf das Spiel bedingten Unterschiede der dramatischen Handlung von der epischen sind aber auch aus der Synthese der anschaulichen Objektivität und gefühlsmässigen Subjektivität abzuleiten. Im malerischen Epos werden beide Seiten auch schon verknüpft, aber sie treten noch mehr äusserlich nebeneinander, oder schieben sich zwischeneinander; die epische Komposition herrscht noch vor, wird aber theils durch lyrische Intermezzos durchbrochen, theils (namentlich in der Landschaftsschilderung) in den Dienst einer subjektiven Stimmungslyrik des Dichters gezogen. In der Dramatik dagegen durchdringen sich beide Seiten innerlich zur organischen Einheit und erzeugen eben dadurch ein höheres Drittes. Der Dichter entäussert sich ganz und gar seiner persönlichen Subjektivität und versenkt dieselbe ganz in die Subjektivität seiner Dichtungsgestalten, in die höchstens unwillkürlich etwas von der seinigen mit hinüberfliesst; er verzichtet aber auch auf alle poetische Objektivität der Darstellung, welche ausserhalb dieser Subjektivität seiner Dichtungsgestalten stehen bliebe, anstatt ganz in dieselbe einzugehn. Die Epik giebt die Objektivität der poetischen Anschauung aus erster Hand; die Dramatik nur eine solche, die in der lyrischen Subjektivität der Dichtungsgestalten auf- und untergegangen, in ihren Flammen verzehrt und aus denselben als Phönix wiedergeboren ist. Eine je reichere Objektivität aber auf diese Weise als innere dramatische Handlung aus der Subjektivität der Dichtungsgestalten wiedergeboren ist, desto weiter entfernt sich die Dramatik von ihrem lyrischen Ausgangspunkte und desto schärfer entwickelt sich der Gegensatz der dramatischen Handlung gegen die epische, der beim Ursprung des Dramatischen aus dem Lyrischen noch keimartig verhüllt war und sich deshalb leicht der Beachtung entziehen konnte. —

Hiernach werden wir in der Dramatik ebenso wie in der Lyrik drei Unterarten zu unterscheiden haben, eine lyrische, in welcher der lyrische Ausgangspunkt der Dramatik noch herrschend geblieben ist, eine epische, in welcher die Zurückwendung zur anschaulichen Objektivität der epischen Handlung zwar bereits erfolgt, aber der Gegensatz der dramatischen gegen die epische Handlung noch nicht erfasst und herausgebildet ist, und die eigentlich dramatische, in welcher die Dramatik und mit ihr die ganze Vortragspoesie sich zum Gipfel erhebt. Man sieht aus der Art dieser Entwickelung, dass die Reihenfolge der drei Unterarten bei der Dramatik eine andre sein muss, als bei der Lyrik. Denn die Lyrik ging von der Epik aus, während die Dramatik von der Lyrik ausgeht; deshalb musste dort die epische Unterart den Anfang machen, wie hier die lyrische. Die Lyrik vollendet sich in ihrem eigenthümlichen Wesen in der rein lyrischen Lyrik; weil sie aber selbst nicht den Gipfel der Vortragspoesie bildet, sondern in deren Mitte steht, so muss auch die rein lyrische Lyrik

in der Mitte stehn zwischen der epischen Lyrik, über welche sie hinausgegangen ist, und der dramatischen Lyrik, in welcher die Lyrik in ähnlicher Weise über sich selbst hinausstrebt, wie die Epik in der lyrisch gefärbten malerischen Epik über ihren Ausgangspunkt der rein epischen, plastischen Epik. In der Dramatik hingegen, welche den Gipfel der Vortragspoesie bildet, muss auch diejenige Unterart, in welcher sie ihr Wesen vollendet, die rein dramatische Dramatik, den Gipfel der inneren Entwickelung bilden, d. h. am Schlusse stehn.

Mit dieser Eintheilung nach dem Wesen der Dichtungsarten kreuzt sich eine andre nach den Modifikationen des Schönen, welche in den Dichtungen zur Darstellung gelangen. Je nachdem das Rührende, Komische, Tragische oder Humoristische dargestellt wird, kann man sprechen von (immanentem) Versöhnungsdrama (oder Schauspiel im engeren Wortsinn, das im Rührstück gipfelt), von Komödie (theils Lustspiel, theils Posse, je nachdem sie das Feinkomische oder Derbkomische zum Inhalt hat), von Tragödie (missverständlich mit „Trauerspiel" übersetzt) und von humoristischem Drama (theils komisch-humoristisches — Aristophanisches — Possenspiel, theils rührend humoristisches Phantasiespiel — z. B. dramatisirtes Märchen —, theils tragisch humoristische Tragikomödie oder Komitragödie). Indem man die drei Varietäten des humoristischen Dramas an die andern Unterarten vertheilt, denen sie am nächsten verwandt sind, gelangt man auf diese Weise zu der üblichen Dreitheilung des Drama's in Versöhnungsdrama, Komödie und Tragödie, welcher eine Eintheilung der Dramatik in rührende, komische und tragische Dramatik entsprechen würde. Das Auffallende dabei ist nur das, dass man diese Eintheilung nach den Modifikationen des Schönen bloss bei der Dramatik für nöthig hält, bei den andern beiden Dichtungsarten aber nicht; die Konsequenz des Eintheilungsprincips würde dann erfordern, dass man auch die Epik in rührende, komische und tragische Epik und die Lyrik in rührende, komische und tragische Lyrik eintheilte. Thatsächlich wird aber bei der Epik gewöhnlich nur nebenbei erwähnt, dass es auch komische und humoristische Epen giebt, und bei der Lyrik ebenso beiläufig, dass es auch komische und humoristische Lieder giebt; auf den Unterschied des Rührenden und Tragischen pflegt man bei der Epik und Lyrik sich nicht weiter einzulassen, sondern beide unter dem Begriff des Ernsten zusammenzufassen.

Diess war früher ja auch bei der Dramatik üblich, und noch heute giebt es Aesthetiker, welche sich mit der Zweitheilung der Dramatik in tragische und komische oder in ernste und heitre begnügen. Im ersteren Falle wird das Versöhnungsdrama als ästhetisch unberechtigtes ausgeschieden, oder gar unter den Begriff der Komödie subsumirt; im letzteren Falle werden Trauerspiel und Schauspiel als Varietäten des ernsten Dramas im Gegensatz zur Komödie behandelt. Ersteres Verfahren findet man vorwiegend bei den Franzosen, welche das Rührstück als *comédie larmoyante* bezeichnen, letzteres mehr bei den Deutschen, welche dasselbe gern als unter der Würde der Kunst stehend verwerfen oder doch als illegitime Bastardgattung und ausserästhetische Koncession an den Geschmack des Publikums bei Seite

schieben. Nimmt man aber einmal die konflikthaltigen Modifikationen zum Eintheilungsprincip, so ist es das allein Folgerichtige, an der vorangestellten Viertheilung festzuhalten; das ästhetische Werthverhältniss der bezüglichen Unterarten der Dramatik ist durch dasjenige der Modifikationen zu einander von selbst gegeben und bedarf keiner näheren Erörterung. Scharfe Grenzen lassen sich zwischen je zweien dieser Unterarten der Dramatik ebenso wenig ziehen, wie zwischen lyrischer, epischer und dramatischer Dramatik; denn die beiden ernsten Unterarten fliessen durch Vermittelung der humoristischen in die komische über und sind unter einander theils durch traurige und wehmüthige Uebergänge verbunden, theils dadurch, dass von mehreren Helden bald mehrere, bald keiner, bald nur dieser oder jener ein tragisches Ende findet.

Der praktische Vorzug der scharfen Abgrenzung kann es also nicht sein, was dazu veranlasst hat, die Dramatik nach den Modifikationen des Schönen zu gliedern. Näher liegt schon das Motiv, dass die Modifikationen doch irgendwo in der Aesthetik zur Besprechung gelangen mussten, und dass diess in Ermangelung einer selbstständigen Behandlung der Modifikationenlehre am nächsten zu liegen schien bei jenen Formen der dramatischen Dichtkunst, welche durch ihre Namen (Tragödie und Komödie) der Aesthetik erst die Bezeichnungen für die hervorstechendsten Modifikationen des Schönen geliefert haben. Dieses Motiv kommt jedoch in Wegfall, wenn, wie diess seit Vischer, Zeising und Carriere unumgänglich geworden, die Modifikationenlehre ihre gesonderte Behandlung bereits erhalten hat. Man hat dann nur noch die Wahl, entweder alle Dichtungsarten nach ihrem Verhältniss zu den Modifikationen einzutheilen, oder gar keine, und wird, wenn man sich für das erstere entscheidet, kaum umhin können, dieses Eintheilungsprincip auch auf die Wahrnehmungskünste auszudehnen. Wenn man dagegen bei der Epik und Lyrik andre Eintheilungsprincipien zu Grunde legt, so wird man es auch bei der Dramatik müssen; wenn man dieselben dort aus dem Wesen der Dichtungsarten schöpft und das Verhältniss der Unterarten zu den Modifikationen nur beiläufig in Betracht zieht, so wird man auch hier denselben Weg einschlagen müssen.

Der letzte Grund für die Inkonsequenz in der Eintheilung der Dichtungsarten scheint mir darin zu liegen, dass man für die Dramatik kein in dem Wesen dieser Dichtungsart begründetes Eintheilungsprincip aufzustellen wusste, und sich deshalb damit begnügte, diejenige Eintheilung nach dem Verhältniss zu den Modifikationen als Haupteinheit gelten zu lassen, welche man bei der Epik und Lyrik nur als eine mit der anderweitigen Haupteintheilung sich kreuzende Nebeneintheilung angeführt hatte. Mit dem Wegfall des Mangels an einer aus dem Wesen der Dichtungsarten geschöpften Eintheilung innerhalb der Dramatik fällt demnach auch das letzte Motiv zu dieser Inkonsequenz in der Gliederung hinweg.

α. Die lyrische Dramatik.

Die lyrische Dramatik hat sich aus monologischer Lyrik durch

die dialogische hindurch entwickelt, indem zunächst eine Ode zum Preise des Gottes, dem die kultische Feier galt, vorgetragen wurde, in welcher epische Berichte aus dem Leben und Wirken des Gottes als Begründung der schon vorhandenen, und als Erregungsmittel des noch nicht vorhandenen religiösen Dankgefühls und enthusiastischen Pathos benutzt wurden. Zum Potagonisten kam erst nach und nach der Deuteragonist und Tritagonist hinzu, und bis in die klassische Zeit des hellenischen Dramas blieb es üblich, dass die kleineren Rollen von den Darstellern der Hauptrollen so weit als scenisch ausführbar mit gespielt wurden. Nur dieser lyrische Ursprung und fortdauernde lyrische Charakter des antiken Dramas macht den Chor verständlich, der gar keine dramatische, sondern eine ausschliesslich lyrische Bedeutung hat. Der Chor ist älter als der Dialog, indem letzterer sich erst durch episodisches Hervortreten aus dem ersteren entwickelt hat; die aus dem Chor hervortretenden Schauspieler waren ursprünglich nur Chorführer oder lyrische Solisten. Wie aller Vortrags-Lyrik der Gesang wesentlich verbunden ist, so auch im Chor der griechischen Tragödie, der bei Instrumentalbegleitung unter rhythmischen Tanzbewegungen abgesungen wurde, also zugleich Tanzchor oder Reigen war. Die Solisten hingegen, welchen der Vortrag der illustrirenden epischen Zwischenreden anvertraut war, mussten auch in ihrer Vortragsweise sich der halbsingenden Sprachmimik der epischen Rhapsoden annähern; wo sie aber in den lyrischen Ton zurückfielen, da müssen wir uns auch ihren Vortrag als wesentlich singend und von Instrumenten begleitet vorstellen. Das Gleiche gilt vom indischen Drama, wo theilweise ganze Akte rein lyrischen Inhalts sind und nach unsrer heutigen Bezeichnung einer Mischung von Oper und Ballet ähnlicher sind als unserem heutigen dramatischen Drama.

Es ist begreiflich, dass ein auf solcher Stufe steben gebliebenes, gleichsam in der Lyrik stecken gebliebenes Drama noch sehr undramatisch erscheint, wenn es am Maassstabe des dramatischen Dramas gemessen wird, und dass man zu ganz verkehrten Resultaten kommen muss, wenn man die allgemein gültigen Gesetze des Dramas von dieser keimartigen Entwickelungsstufe desselben abstrahiren und mit ihnen unsre heutige Dramatik schulmeistern will. Das Wesen der Dramatik: die organische Durchdringung von Objektivität und Subjektivität, Anschauung und Gefühl auf jedem einzelnen Punkte und die innere dramatische Spannung der Handlung, kannten weder die Griechen noch die Inder; dafür erzielten sie aber lyrische Wirkungen tiefster Art mit ihrer lyrischen Dramatik. Die hereingezogene Objektivität der Handlung hat noch einerseits eine geringe Breite und andrerseits einen wesentlich epischen, d. h. undramatischen Charakter, und beide Seiten durchdringen sich nicht organisch in jedem Punkte sondern schieben sich mehr mosaikartig in einander. Die geringe Breite der Handlung lässt das antike Drama wesentlich auf die Katastrophe und das derselben unmittelbar Voraufgehende beschränkt erscheinen, während das weiter Zurückliegende soweit als nöthig durch eingeschaltete epische Berichte nachgeholt, meistens aber als dem Zuschauer hinlänglich bekannt vorausgesetzt wird. Das antike Drama gleicht daher eher

dem fünften Akte eines modernen Dramas als der Totalität eines solchen; in ihm konnte sich die Forderung der Einheit von Zeit (Tageslänge) und Ort entwickeln, weil die Einheit der lyrischen Grundstimmung durch eine örtliche oder zeitliche Zerspaltung gestört worden wäre, und die Schmalheit des Handlungsausschnittes dieselbe ebenso überflüssig und ebenso leicht vermeidbar machte wie bei einem einzelnen Akte eines modernen Dramas. Die Handlung des indischen Dramas scheint breiter ausgezogen, aber sie scheint es doch bloss darum, weil die einzelnen lyrischen Situationen in ganze Akte ausgesponnen sind.

Die Handlung im lyrischen Drama ist wesentlich episch, d. h. die Dichtungsgestalten sind trotz etwaiger äusserlicher Aktivität innerlich wesentlich passiv, Werkzeuge einer oder mehrerer höherer Mächte ohne dramatische Selbstbestimmung. Das Einstehen des Helden für die ohne Selbstbestimmung auf sich geladene Schuld ist ebenso episch und undramatisch wie der Ausgang durch den *deus ex machina*. Je weiter sich das Drama von seinem lyrischen Ursprung entfernt, d. h. je mehr es sich mit epischer Handlung beläd, desto mehr wird auch der Chor aus seiner Stellung als rein lyrisches Echo herausgerückt und in die Betheiligung an der epischen Handlung als epische Masse herangezogen. Je mehr dagegen das Drama sich dem Wesen der Dramatik annähert, desto mehr tritt der Chor auch äusserlich in den Hintergrund, wie schon ein Vergleich zwischen Euripides und Aeschylos zeigt. In dem Maasse als die kultische Feier zum blossen äusseren Anlass des Bühnenspiels wird und als dieses sich verselbstständigt, tritt auch die Situationslyrik und philosophisch kontemplative Lyrik in den Vordergrund und die religiöse Stimmungslyrik mit ihrem odischen Schwung und ihrer dithyrambischen Begeisterung zurück. Die „schöne Sprache“ und die „gewürzte Diktion“ (ἡδυσμένος λόγος) hat in dieser lyrischen Dramatik eine viel bessere Berechtigung und breiteren Spielraum als in der epischen oder rein dramatischen Dramatik.

Die Unbestreitbarkeit der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieser lyrischen Dramatik würde noch nichts für deren ästhetische Berechtigung beweisen; die Thatsache, dass vor Entdeckung der dramatischen Dramatik diese lyrische Dramatik die höchste Form der Poesie verwirklichen musste, würde nicht hinreichen, derselben eine fortdauernde ästhetische Berechtigung auch nach der Eroberung der dramatischen Dramatik zu sichern. Die Form des Dramas fordert gebieterisch das Wesen des Dramatischen und lässt das relativ Undramatische dieser lyrischen Dramatik als einen Widerspruch gegen diese Forderung in der Seele jedes Zuschauers spürbar werden, dem die Berechtigung dieser Forderung einmal im Bewusstsein aufgegangen ist. Die bleibende ästhetische Berechtigung des hellenischen und indischen Dramas ruht aber auch nicht darauf, dass zufällig zur Zeit ihrer Blüthe die dramatische Dramatik noch nicht entdeckt war, sondern darauf, dass sie bloss die poetische Seite einer zusammengesetzten Kunst waren, deren andre Seite die Musik bildete. Wie die Lyrik den Gesang als die ihr adäquate Vortragsweise fordert, so auch die lyrische Dramatik die Gesanggeberdenmimik mit Instrumentalbegleitung.

Das hellenische und indische Drama standen zu der unendlich viel einfacheren Musik ihrer Zeit in genau demselben Verhältniss wie die Operndichtung zur modernen Musik. Die absolute ästhetische Berechtigung der lyrischen Dramatik besteht fort in der poetischen Grundlage der Oper, aber auch nur in dieser, und für die moderne Oper sind im wesentlichen noch alle die Gesetze gültig, welche sich aus dem hellenischen und indischen Drama entwickeln lassen, abgesehen von den Modifikationen, welche durch die längere Dauer einer Opernaufführung und durch die Rückwirkung unsrer dramatischen Dramatik auf die Oper herbeigeführt werden. Reisst man dagegen die lyrische Dramatik der Alten von ihrer musikalischen Grundlage los, um sie auf eine rein mimische zu stellen, so schafft man akademische Studien, die in ihrer Zwitterbildung weder der lyrischen Dramatik noch der dramatischen genugthun. Diesem Urtheil sind alle Nachdichtungen antiker Dramen, alle Versuche der Wiedereinführung des Chors in das recitirende Drama und alle Versuche der Anwendung hellenischer Kompositionsweise auf rein dramatische Sujets unrettbar verfallen, und die Thatsache, dass selbst unsre grössten deutschen Dichter mit ihren in unklaren ästhetischen Ansichten wurzelnden Experimenten dieser Art scheitern mussten, ist der schlagendste Beweis für dasselbe. Wir sind ebensosehr ausser Stande, das hellenische Drama unter Weglassung seiner Musik für die heutige Bühne neu zu beleben, als die griechische Musik wiederherzustellen oder die etwa wiederhergestellte mit unsern Ohren noch unbefangen zu geniessen; wir sind am allerwenigsten im Stande, die hellenische Musik durch eine moderne von studirter Einfachheit zu ersetzen, wenn auch solche Bemühungen der kunsthistorischen Rekonstruktion des Gesammteindrucks am besten dienen mögen.

Die einzige wahrhaft lebendige Erneuerung der hellenischen Dramen liegt in ihrer Verarbeitung zu modernen Opern. Hierbei kommt natürlich ein so abweichender Gesammteindruck heraus, wie die moderne Musik von der antiken abweichend ist, aber es wird doch das Wesen der lyrischen Dramatik gerettet und es kann sogar dadurch auf eine so viel höhere Stufe gehoben werden, als die moderne Musik höher steht als die antike. In den besten uns vorliegenden Leistungen dieser Art (den Gluckschen Opern) ist leider die Dichtung weit entfernt, den zu stellenden Ansprüchen zu genügen, und selbst die Musik ist durch die inzwischen erfolgten reissend schnellen Fortschritte dieser Kunst so sehr überholt, dass uns diese Werke ihrer Entstehung nach zeitlich ferner zu stehen scheinen, als es wirklich der Fall ist. Ich glaube aber, dass grade auf diesem Gebiete der Oper noch grosse Triumphe bevorstehen, obschon die Operndichtung keineswegs auf die Umarbeitung hellenischer Dramen beschränkt ist.

Ebenso wie das Wesen des recitirenden Dramas verkannt wird, wenn man es, statt in der dramatischen, in der lyrischen Dramatik sucht, ebenso wird das Wesen der Oper oder des musikalischen Dramas verkannt, wenn man es, statt in der lyrischen, in der dramatischen Dramatik sucht. Wie die Dramatik überhaupt durch die Mimik bedingt ist und auf dieselbe Rücksicht zu nehmen hat, so speciell die

lyrische Dramatik auf die Gesanggeberdenmimik und die derselben zu Grunde liegende Musik. Wie die lyrische Dramatik der Hellenen und Inder nach Sujets aus ihrer Mythologie und Sagenwelt griff, so muss auch die lyrische Dramatik der modernen Oper vorzugsweise das Stoffgebiet der Mythen, Sagen, Legenden, Märchen, sei es der überlieferten, sei es der frei erdichteten, ausbeuten. In der Oper hat Wunder und Zauber, Schicksal und Götterwille noch seinen Platz, der ihm im dramatischen Drama versagt ist. Denn letzteres verlangt die volle Selbstbestimmung in der inneren Aktivität der Dichtungsgestalten, welche durch das Eingreifen des Uebernatürlichen vernichtet wird. Die Oper dagegen kann diese Selbstbestimmung entbehren, weil es ihr mehr auf das lyrische Ausklingen der gleichviel ob aktiv oder passiv erweckten Stimmungen und Gefühle ankommt. Das recitirende, dramatische Drama hat seinen Schwerpunkt in der Gefühlsdialektik der Motivation, die Oper in dem Ausspinnen der Gefühlsdissonanzen und Gefühlsharmonien, welche durch die Situationen hervorgerufen sind. Das erstere fordert das strengste Gleichgewicht von gefühlsmässiger Subjektivität und anschaulicher Objektivität, die letztere ruht ganz auf dem Uebergewicht der lyrisch musikalischen Gefühlssubjektivität und treibt diese auf den denkbar höchsten Gipfel.

Da die moderne Oper mit einer viel reicheren und anspruchsvolleren Musik verwachsen ist als das antike Drama, so hat sie auch nicht mehr gleich jenem für kontemplative Lyrik Raum; denn die wenn auch bildlich anschauliche Darlegung der Gedanken, welche als Motive des Gefühlslebens dienen sollen, widerstrebt entschieden dem Eingehen in die moderne musikalische Ausdrucksform, während diess bei der hellenischen Musik nicht der Fall gewesen sein kann. Die epische naive Lyrik konnte ihrer Natur nach in keine Gestalt der lyrischen Dramatik Eingang finden. Es bleibt demnach für die Operndichtung nur die Stimmungslyrik und Situationslyrik übrig. Die Stimmung als einheitliche Grundstimmung für ein ganzes Kunstwerk zu Grunde zu legen und durch alle Modulationen hindurch festzuhalten, ist bei der Oper ebenso wichtig wie bei der koloristischen Malerei.

Das Sujet ist um so geeigneter für eine Operndichtung, je mehr Situationen es herbeiführt, welche die Gefühle auf's Tiefste und Mannichfaltigste zu erregen geeignet sind, ohne trotz aller Kontraste aus der Grundstimmung ganz herauszufallen. Je einfacher die Voraussetzungen und die Entfaltung der Handlung sind, durch welche diese Situationen herbeigeführt werden, desto günstiger ist es für die Oper, denn desto weniger wird die lyrische Dramatik durch epische oder rein dramatische Exkurse und Episoden unterbrochen, welche nur unvollständig mit der Musik verschmelzbar sind. Deshalb sind historische Stoffe mit komplicirten Voraussetzungen und verwickelter Handlung am allerwenigsten für die Oper geeignet, und Stoffe aus dem modernen Leben höchstens für die komische Oper, in welcher die unverwüstliche Heiterkeit der guten Laune der Musik Ersatz für die Unkomponirbarkeit der Intrigue gewähren muss. Von der dramatischen Dramatik hat die Operndichtung nur zweierlei zu entlehnen, erstens die Intensität der dra-

matischen Spannung und Steigerung im Gange der inneren Handlung, welche der Gefühlsintensität der Situationslyrik zu Gute kommen muss, und zweitens die Schärfe der Charakterzeichnung in den Dichtungsgestalten, welche die Kontraste der inneren Handlung erhöht und die Steigerung der dramatischen Spannung durch Zuspitzung der Konflikte erleichtert. Durch beides gewinnt die Musik Anregungen, welche (abgesehen von den komischen Charakteren) meist innerhalb der Grenze ihres Ausdrucksvermögens liegen.

In der Operndichtung ist die Beibehaltung des Chors ebenso selbstverständlich, wie der Versuch seiner Einführung in das recitirende Drama verfehlt. Die lyrische Dramatik steht (schon durch das Singen der Darsteller) der Wahrheit im realistischen Sinne so fern, dass die Beibehaltung von Chorgesängen in dieser Hinsicht unbedenklich ist; auch ist es ebenso natürlich für mehrere von gleichem Gefühle beseelte Personen, zusammen zu singen, wie es unschicklich und ohrenbeleidigend ist, zusammen zu sprechen. Die lyrische Dramatik gestattet aber nicht bloss den Chor, sondern sie fordert ihn gradezu, und zwar nicht bloss in dem Sinne, dass viele Darsteller oder handelnde Personen gemeinsam als Handelnde singen, sondern auch in dem Sinne, dass die Handlung der Dichtungsgestalten in der unbetheiligten Menge ein lyrisches Echo findet. Der Chor ist also nicht bloss eine Multiplikation von handelnden Personen, sondern auch ein idealer Repräsentant des Volkes und des Zuschauerpublikums, und hat die Aufgabe, diesem letzteren durch sein Singen und Sagen klar zu machen, was ihm beim Anblick dieser Handlung die Seele bewegt. Ein rein musikalisches Echo bietet zwar schon das Orchester in der modernen Oper, aber dieses kann immer nur einen einseitigen Ersatz für den fehlenden Chor gewähren, weil dieser ausser dem musikalischen zugleich ein lyrisches Echo gewährt. Die principielle Beseitigung des Chors aus der Oper und seine Beschränkung auf eine Vielheit von handelnden Personen, wie Wagner sie theoretisch gefordert und im Tristan und Nibelungenring versucht hat, muss deshalb als ein entschiedener Missgriff bekämpft werden.

Die lyrische Dramatik gestattet endlich und fordert zugleich eine stärkere Verdichtung der Handlung. Schon das recitirende Drama erheischt im Vergleich mit der behaglichen Breite, in der das Epos die Handlung auseinanderlegt, eine bedeutende dramatische Koncentration, bei welcher alles Unwesentliche und irgendwie Entbehrliche ausgeschieden und nur der innere geistige Kern der Handlung übrig gelassen wird. Aber das Drama hat doch noch in einem Maasse Rücksicht zu nehmen auf Deutlichkeit, Vollständigkeit und Folgerichtigkeit des Motivationsprocesses, welcher der Koncentration Grenzen setzt. Die Operndichtung darf die Koncentration weiter führen, weil sie in Bezug auf die Vorführung des Motivationsprocesses viel weniger gebunden ist. Im Drama will man bei jedem kleinsten Schritte der Handlung ganz genau wissen, warum der Handelnde sich so und nicht anders entschieden hat; es soll nichts unbestimmt und unverständlich bleiben, und jede Entschliessung soll als Akt der Selbstbestimmung eine folgerichtige Konsequenz des Charakters und der gegebenen Umstände sein.

So strenge Ansprüche kann und darf man bei der Oper nicht stellen, weil es mehr auf die nachherigen Gefühlsreaktionen der Handelnden oder Leidenden als auf die Motive ihres Handelns ankommt; wo nicht einmal die aktive Selbstbestimmung Bedingung ist, sondern grossentheils und in den wichtigsten Punkten das Walten höherer Mächte an deren Stelle tritt, da wird man auch auf die vollständige Verdeutlichung der Motivationsprocesse und deren strenge Folgerichtigkeit keinen allzuhohen Werth mehr legen können. Es schadet nichts, wenn manches im Gange der inneren Handlung unklar bleibt, da es wesentlich bloss um das Zustandekommen gewisser Situationen zu thun ist, von denen die Dichtungsgestalten lyrisch afficirt werden; die Phantasie des Zuschauers hat ja ohnehin volle Freiheit, sich die Lücken im Motivationsprocess zu ergänzen. Neben dem epischen Walten der höheren Mächte hat auch das Zufallsspiel in der Oper mehr Raum, da auf die logische und pragmatische Folgerichtigkeit im Gange der Handlung weniger Gewicht gelegt zu werden braucht. Das Unwahrscheinliche kann man hier eher ertragen und durchgehen lassen, da es ja der Phantasie freisteht, diejenigen Voraussetzungen hinzuzufügen, durch deren Annahme das Unwahrscheinliche wahrscheinlich würde. Hierzu gehört nun auch das Zusammendrängen von äusseren und inneren Ereignissen, welche für gewöhnlich einen längeren Zeitraum einzunehmen pflegen, auf eine kurze Spanne Zeit. Besonders schwierig wird im recitirenden Drama die Zumuthung für den Zuschauer, an das Entstehen oder Erlöschen grosser Leidenschaften, an Gesinnungsumwandlungen, grosse Gefühlsumschläge oder gar Charakterveränderungen in eng begrenzter Frist zu glauben; in der Oper lässt man sich dagegen solche Zumuthungen weit eher gefallen, schon darum, weil man ein für allemal die Nothwendigkeit stärkerer Verdichtung der Handlung kennt und demgemäss einen grösseren Expansionskoefficienten an dieselbe anlegt als im Drama.

Das Angeführte dürfte genügen zum Erweise der Thatsache, dass die lyrische Dramatik aus rein poetischem Gesichtspunkt betrachtet, sich mit der dramatischen Dramatik an ästhetischem Werthe nicht messen kann, und dass sie die Berechtigung ihrer Fortdauer trotz der Entwickelung einer dramatischen Dramatik und neben derselben nur durch das Eintreten der lyrischen Dramatik in ein zusammengesetztes musikalisch-poetisches Kunstwerk gewinnen kann, weil nur sie allein unter den drei Unterarten der Dramatik zu einem solchen Verschmelzen mit der Musik befähigt ist. So gewiss die Bedingtheit der gesammten dramatischen Dichtungsart durch die Mimik uns nicht hindern durfte, die poetische Seite des mimisch-poetischen Gesammtkunstwerks innerhalb der Einzelkunst der Poesie nach rein poetischen Maassstäben zu würdigen, ebenso gewiss darf uns die Bedingtheit der lyrischen Dramatik durch die Musik nicht hindern, die poetische Seite des musikalisch-mimisch-poetischen Gesammtkunstwerks auch aus rein poetischem Gesichtspunkt auf ihren ästhetischen Werth zu prüfen. Dabei hat sich ergeben, dass zwar die Dramatik auch rein poetisch betrachtet über der Epik und Lyrik steht, indem sie deren höhere Synthese bildet, dass aber die lyrische Dramatik unter der drama-

tischen Dramatik steht, weil erst in dieser letzteren das positiv Neue an der dritten Dichtungsart zu seinem vollen Rechte gelangt, aus welchem sie erst die Kraft schöpft, organische Synthese und nicht bloss äusserliche Ineinanderschiebung der Epik und Lyrik zu sein, und durch welches sie zugleich über beide positiv hinausgeht.

β. Die epische Dramatik.

Wenn durch die lyrische Dramatik und deren Entfaltung einmal die Form des Bühnenspiels gewonnen und das Interesse an den episodisch zwischen die Chöre eingeschobenen epischen Handlungstheilen hinlänglich geweckt und gestärkt ist, ohne doch bis dahin zu der wahrhaft dramatischen Behandlung des Dramas geführt zu haben, so tritt der Augenblick ein, wo die epische Dramatik sich von der lyrisch-musikalischen ablöst und auf eigne Füsse stellt. Diese Sonderung kann begünstigt werden theils durch einen Verfall des Bühnenwesens, welcher die Verfügung über ein geeignetes Chorpersonal abschneidet, theils durch einen zeitweiligen Verfall der Musik, welcher das Bühnenspiel zwingt, auf Musik zu verzichten und die lyrisch-musikalischen Bestandtheile von sich auszuscheiden, theils endlich durch das Hervortreten einer neuen Weltanschauung mit einem neuen Ideen- und Interessenkreise und einem neuen epischen Stoffgebiet.

Als im Mittelalter nach langer Pause der Drang neu erwachte, die damals das Gemüth bewegenden christlichen Legendenstoffe sich dramatisch zu vergegenwärtigen, da musste mit den einfachsten Mitteln Haus gehalten werden, und so war es natürlich, dass die Mysterienspiele zunächst eine ganz naive Uebertragung der epischen Legenden des christlichen Glaubenskreises auf die Bühne waren. Die Lyrik war dabei theils episch gebunden, theils trat sie aber auch in lyrischen Ergüssen als ausdrückliche Situationslyrik zu Tage. Von dem eigentlich Dramatischen schien diese epische Dramatik noch weiter entfernt zu sein als die der Hellenen, und doch führte sie in ihrer weiteren Entwickelung direkter auf dieselbe hin. Die antike lyrische Dramatik war einerseits durch die Grösse des antiken Theaters und die herkömmliche Maske verhindert die vollen Konsequenzen zu ziehen, welche aus der Verbindung von Mimik und Poesie zu ziehen sind, und war andrerseits durch ihre Beziehung zu Musik und Tanz von dem Wege der gradlinigen Entwickelung zur dramatischen Dramatik abgelenkt und in eine Sackgasse verfahren, innerhalb deren sie grade durch die bereits erreichte Vollendung an weiterem Fortschreiten verhindert wurde. Die Mysterienspiele waren von allen diesen Hemmungen nicht eingeengt. Die Maskenlosigkeit und Dekorationslosigkeit, die aus blosser Armuth hervorgegangen waren, gereichten ihr zum sachlichen Vortheil; denn die Maskenlosigkeit nöthigte die Darsteller zur Entwickelung einer physiognomischen Mimik, und die Dekorationslosigkeit gestattete eine Freiheit des Schaltens mit Ort und Zeit, welche der griechischen Bühne versagt war. So entfaltete sich die Handlung zu grösserem Umfang, ohne welchen eine stärkere dramatische Spannung und eine staffelweise Steigerung derselben schwer erreichbar ist. Der Fortfall der Musik setzte an Stelle des epischen Rhapsodentons in

der Deklamation eine mehr natürliche Sprechweise, auf Grund deren eine idealistisch wahre und individuell konkrete Sprachmimik sich erst entfalten konnte, ebenso wie die idealistisch wahre Geberdenmimik erst auf Grund des Wegfallens der Maske und des Kothurns.

Aehnlich wie die epischen Stoffe der heiligen Legende konnten aber auch diejenigen der weltlichen Chronik auf die Bühne gebracht werden; d. h. der dramatisirten Legende steht die dramatisirte Historie gegenüber, wobei unter Historie auch schon wesentlich eine legendarische Zusammenziehung und Umgestaltung der wirklichen Geschichte zu verstehen ist. Wenn die dramatisirte Heiligenlegende und Passionsgeschichte an einer gewissen kultischen Gebundenheit leidet, so bewegt die dramatisirte Historie sich in desto grösserer Freiheit, und deshalb ist es auch erst die letztere und nicht die erstere, in welcher die ersten Anläufe zu wahrhaft dramatischer Dramatik sichtbar werden. Dass die dramatisirte Historie im Vertrauen auf ihre ausserästhetische Erregungsfähigkeit realer patriotischer Gefühle das lyrische Element in der Dichtung zurücksetzt, drückt sie zunächst unter das lyrisch so viel wirksamere Passionsspiel hinab; aber grade diese Entfernung vom Lyrischen wird ihr zum Stachel für die Entfaltung wahrhaft dramatischer Spannung, wenn dieselbe zunächst auch erst bruchstückweise und ohne einheitliche Durchführung durch das Ganze der Dichtung auftritt.

In diesem Sinne sind trotz wahrhaft dramatischer Anläufe, Scenen und Episoden noch die Historien Calderon's und Shakespeare's epische Dramatik zu nennen, nicht weil ihnen die Einheit des Orts und der Zeit, sondern weil ihnen die Einheit der Handlung und ihrer durchgehenden Spannung und Steigerung fehlt, d. h. weil sie noch eine wesentlich epische Komposition zeigen, ebenso wie das hellenische Drama eine wesentlich lyrische Komposition zeigt. Episch sind sie ferner darin, dass sie die Massen in die Aktion ziehen, in Gefechten, Aufständen, ja sogar in Verhandlungen zwischen feindlichen Parteien. Calderon ist auch darin noch ganz episch, dass die Selbstbestimmung der Dichtungsgestalten theils fehlt, theils bloss scheinbar ist, theils nur die untergeordneten Details der Handlung betrifft, in der Hauptsache aber Götterwille, oder Heiligenfürsprache, oder Reliquienzauber und andre Wunder den Gang der Ereignisse bestimmen. Shakespeare dagegen ist darin schon ganz dramatisch im eigentlichsten Sinne, dass er den Gang der Handlung ohne Rest durch die Selbstbestimmung der Handelnden entscheiden lässt, selbst da, wo es dem Scheine nach nicht der Fall ist. Die lyrische Dramatik hatte insoweit, als sie überhaupt Handlung besass, ebenfalls eine epische Handlung, welche in den lyrischen Grundbestandtheil der Dichtung hineinbezogen war; die epische Dramatik hat die epische Handlung als Grundbestandtheil der Dichtung, in welche das Lyrische nur mit hineinbezogen ist. In beiden ist das eigentlich Dramatische nur keimartig enthalten; aber während dieses eigentlich Dramatische in der lyrischen Dramatik von der lyrischen Komposition gebunden bleibt, sprengt es in der epischen Dramatik die Fesseln der epischen Komposition und macht sich schliesslich zum Herren der Situation.

Diess geschieht in den nicht historischen Dramen Shakespeare's, in welchen die dramatische Einheit der Handlung ihre Auferstehung feiert, nun aber nicht mehr als Stimmungseinheit eines fünften Aktes, wie im griechischen Drama, sondern als eine die Breite der epischen Handlung wahrhaft überwältigende und ideell koncentrirende. Dabei macht es für das Wesen der Sache nichts aus, dass das wahrhaft Dramatische in seinem Siege die Fesseln, die es gesprengt hat, noch an seinen Gliedern weiter schleppt, d. h. die epische Komposition mit ihrer muthwilligen Zersplitterung von Zeit und Ort. So wenig Shakespeare über die der englischen Bühne seiner Zeit zu Grunde liegende Einrichtung der Mysterienbühne hinauskonnte, ebensowenig über die epische Komposition, die durch diese Art der Bühne begünstigt wird. Er leistete das Höchste, indem er trotz dieser epischen Komposition seiner Dichtungen die Einheit der dramatischen Handlung und die durchgehende Steigerung ihrer Spannung errang. Alle „Bühnenbearbeitungen" Shakespeare'scher Dramen gehen wesentlich darauf aus, von der in Shakespeare zum Durchbruch gelangten dramatischen Dramatik die ihr noch anhaftenden Eierschalen des epischen Ursprungs abzustreifen. Alle kritiklose Verhimmelung und Nachahmung Shakespeare's scheitert daran, dass sie diese bei ihm verzeihliche epische Zerfahrenheit und Zersplitterung der Komposition mit nachahmt (z. B. Goethe's Götz, Grabbe's hundert Tage). Diejenigen, welche Calderon über Shakespeare stellen, zeigen damit, dass sie die epische Komposition nicht ohne die epische Handlungsführung konserviren wollen, d. h. dass sie die epische Dramatik principiell höher stellen als die dramatische, was eben nur möglich ist, wenn man die epische Dichtungsart höher stellt als die dramatische, d. h. die überlegene synthetische Bedeutung der letzteren sowohl über die lyrische als auch über die epische noch nicht begriffen hat.

Die epische Dramatik hat nur eine kulturgeschichtliche und kunstgeschichtliche Berechtigung gegenüber der noch nicht entdeckten dramatischen Dramatik und der verloren gegangenen und noch nicht wieder entdeckten lyrischen Dramatik; aber sie hat keine ästhetische Berechtigung zum gesonderten Fortbestand neben diesen beiden. Wenn die ästhetischen Feinschmecker heute zu den Resten der Passionsspiele wallfahren, welche zufällig in dörflicher Gebirgsabgeschiedenheit sich erhalten haben, so hat das nur die Bedeutung einer kunstgeschichtlichen Ausgrabung, kann aber keineswegs als lebendige Bereicherung des heutigen Kunstlebens gelten. Zur Beförderung kunstgeschichtlicher Bildung kann man die Bühnenkunstwerke der verschiedensten Epochen ebensogut und noch besser als die der Hellenen zu künstlichem Scheinleben aufgalvanisiren; man muss sich nur nicht einbilden, mit solchen akademischen Experimenten und Spielereien etwas Lebendiges zu Stande zu bringen. Auch die Versuche, bei Gelegenheit des Lutherfestspiels eine volksthümliche epische Dramatik neu in's Leben zu rufen, haben nur die Bedeutung von Experimenten mit negativem Erfolg; denn das ihnen gewidmete Interesse bekundet sich deutlich genug als ein ausserästhetisches, theils religiöses, theils kulturgeschichtliches, das nur durch die Feststimmung

oder deren Nachklang zu genügender Höhe gebracht wird. Aus rein ästhetischem Gesichtspunkt gehört die epische Dramatik nur noch der kunstgeschichtlichen Vergangenheit an, während die Gegenwart nur die Wahl hat zwischen rein dramatischer und lyrisch-musikalischer Dramatik.

γ. Die rein dramatische Dramatik.

Wenn die Dramatik im Allgemeinen als eine durch das Wesen des Dramatischen vollzogene höhere Synthese der Epik und Lyrik zu betrachten ist, so kann man speciell die dramatische Dramatik als eine durch die Herausstellung des rein Dramatischen vollzogene Synthese der lyrischen und der epischen Dramatik bezeichnen. Wenn wir als den Gipfel der lyrischen Dramatik unter rein poetischem Gesichtspunkt die griechische Tragödie gelten lassen müssen und den Höhepunkt der epischen Dramatik in Bezug auf epische Komposition in den Historien und weitschichtig angelegten Dramen Shakespeare's (Lear, Cymbeline, Wintermärchen) finden, so ist es klar, dass die dramatische Dramatik die ihr entsprechende Kompositionsweise und Handlungsführung in der höheren Synthese der griechischen und Shakespeareschen zu suchen haben wird. Die strenge Einheitlichkeit der Stimmung des Baus und der Handlung, wie sie im einaktigen griechischen Drama waltet, ist erstens für jeden einzelnen Akt des modernen Dramas genau und sorgsam festzuhalten unter möglichster Wahrung der Einheit des Orts und der Zeit. Der Ortswechsel innerhalb eines Aktes darf keine grössere Entfernungen überspringen, als sie der Zuschauer zu Fusse während der Dauer des Dekorationswechsels zurücklegen könnte (z. B. aus dem Zimmer eines Hauses in dasjenige eines Nachbarhauses, oder auf den Hof); die während eines Aktes verfliessende Scheinzeit darf der wirklichen Spieldauer nicht mehr überlegen sein, als die dramatische Koncentration der Handlung es mit sich bringt (z. B. von Mitternacht bis zu Sonnenaufgang). Die Einheitlichkeit der Stimmung, des Baus und der Handlung, wie sie im griechischen Drama waltet, ist aber zweitens auch in sinngemässer Modifikation auf das mehraktige moderne Drama zu übertragen.

Für den Ortswechsel zwischen zwei Akten giebt es auf Erden keine Grenze, da die Frist, welche ohne Schädigung der Handlungseinheit von der Phantasie zwischen zwei Akte gelegt werden kann, allemal ausreicht, um auch die weitesten irdischen Entfernungen zu überschreiten. Für das zulässige Zeitintervall zwischen zwei Akten dagegen ist die Erwägung maassgebend, dass dasselbe nicht so gross werden darf, um die Einheit der Stimmung und des Motivationsprocesses zu beeinträchtigen. Wenn selbst ein Mord nach 30 Jahren verjährt, wenn meistens schon ein Jahrzehnt völliger Trennung genügt, um die intimsten Freunde einander zu entfremden, wenn eine Liebesleidenschaft schon nach 1—3jähriger Trennung völlig abgekühlt zu sein pflegt, und wenn der menschliche Körper nach sieben Jahren durch den Stoffwechsel vollständig erneuert ist, so kann man nicht annehmen, dass nach Jahre langer Unterbrechung die Charaktere, Leidenschaften, Gefühle, Stimmungen und Interessen der Dichtungs-

gestalten noch soweit dieselben geblieben sind, um die nämliche Handlung in einheitlichem Zusammenhange weiter zu führen. Man muss alles Eisen schmieden, so lange es warm ist, und man kann Leidenschaften, Gefühle, Interessen und Neigungen nicht auf Flaschen ziehen, um sie im Keller kalt zu stellen, bis sie dereinst zum Gebrauch hervorgeholt werden. Völker und Geschlechter sind um so viel zäher in ihren Kollektivgefühlen, wie sie langlebiger sind als das Individuum; deshalb ist die Epik und die epische Dramatik im Rechte, grössere Zeitabschnitte bis zu einem Menschenalter durch die Einheit ihrer Handlung zu umspannen, und die Individuen als typische Repräsentanten der Individuen höherer Ordnung an deren Kollektivgefühlen dauernd theilnehmen zu lassen. Die dramatische Dramatik hingegen, welche mit dem individuellen Motivationsprocess zu rechnen hat, darf auch nur solche Zeitintervalle zwischen die Akte legen, welche nicht bloss die Charaktere der handelnden Personen, sondern auch ihre Wünsche, Neigungen, Gefühle und Leidenschaften in ungeschwächter Kraft und in unveränderter Gestalt fortbestehen lassen. Das Maass solcher Intervalle wird natürlich verschieden sein, je nach der Beschaffenheit der handelnden Charaktere und ihrer bestimmenden Leidenschaften, und lässt sich deshalb nicht ziffermässig feststellen. Ein schwer beweglicher aber fester, nachhaltiger und zäher Charakter wird seine Ziele länger festhalten, als ein unentschlossener, wankelmüthiger und flatterhafter; eine leidenschaftliche Rachsucht wird sich besser konserviren als eine Freundschaft, ein grimmiger Hass wird schwerer erlöschen als eine glühende Liebe.

Man kann im Allgemeinen behaupten, dass seit Lessing die Aufgabe einer höheren Synthese des griechischen und Shakespeare'schen Dramenbaus richtig erkannt ist, auch das Bestreben lebendig geblieben ist, durch diese Synthese das eigentliche Wesen des Dramatischen, d. h. die motivatorische Spannung der inneren Handlung und die Steigerung dieser Spannung von Akt zu Akt, herauszuarbeiten. Es liegt aber in der Natur der Sache, dass die auf dieses Ziel gerichteten Bestrebungen theils infolge einer gewissen Unklarheit der Absicht und einseitiger Vorliebe entweder für das griechische oder Shakespeare'sche Drama, theils infolge einer vorwiegend lyrischen, oder vorwiegend epischen, oder zwar gleichmässig lyrischen und epischen aber schlechthin undramatischen Veranlagung der Dichter zu mehr oder minder einseitigen Ergebnissen geführt haben. Es zeigt sich theils ein gewisses Schwanken zwischen den zu vermittelnden Extremen, theils aber auch ein bloss äusserlicher Ausgleich zwischen denselben ohne die Kraft, die innegehaltene Mitte der Kompositionsweise mit dem Pulsschlag dramatischen Lebens zu beseelen. Goethe z. B. beginnt bei seinen dramatischen Dichtungen episch und endet lyrisch, um schliesslich im zweiten Theil des Faust beides buntscheckig durcheinanderzuwürfeln. Grillparzer beginnt lyrisch und geht mehr und mehr nach der epischen Seite hin, beide ohne Veranlagung zum specifisch Dramatischen. Andre hervorragende Dichter wie Uhland und Rückert bieten mit ihren dramatischen Versuchen völlig Verfehltes. Grabbe bleibt trotz starker dramatischer Veranlagung von seinem ersten bis zum letzten Versuch

ganz in der epischen Dramatik stecken. Schiller experimentirt mit seiner bedeutenden dramatischen Begabung bald mit der epischen bald mit der lyrischen Kompositionsweise und wird abberufen, als er das rechte Gleichgewicht gewonnen zu haben scheint. Kleist vergeudet lebend und sterbend sein grosses Talent vor Erlangung der Reife, die ihm vielleicht ohnehin durch seine pathologische Belastung versagt geblieben wäre.

Für die Zukunft der dramatischen Dramatik ist es von Wichtigkeit, zu begreifen, dass dasjenige, was das grösste bisherige dramatische Genie, Shakespeare, an dramatischer Wirkung erreicht hat, nicht wegen sondern trotz des epischen Baus seiner Dramen von ihm erreicht worden ist, und dass es wesentlich darauf ankommt, in dem Shakespeare'schen Vorbilde die ewig unversiegbare dramatische Spannkraft der gelungenen Scenen von dem veralteten und längst überwundenen Aufbau seiner Dramen zu sondern. Nur in Bezug auf die epische Kompositionsweise Shakespeares kann es sich um eine Synthese mit der lyrischen Kompositionsweise des griechischen Dramas handeln; in Bezug auf den dramatischen Lebensgehalt seiner gelungenen Scenen hingegen wäre der Versuch, dieselben durch Hereinziehung hellenischer Bestandtheile zu verbessern, ganz verfehlt. Denn dieses specifisch Dramatische ist vielmehr der positiv neue Lebenstrieb, durch dessen Entfaltung Shakespeare trotz Beibehaltung der mittelalterlichen Kompositionsweise sowohl das antike als auch das mittelalterliche Drama überwunden und die Aera der rein dramatischen Dramatik eingeleitet hat; nur wenn dieses specifisch Dramatische zum treibenden Mittelpunkt und bestimmenden Formgesetz der dramatischen Dichtung gemacht wird, kann die Vereinigung der lyrischen und epischen Kompositionsweise zu einer höheren Synthese anstatt zu einem blossen *juste milieu* führen. —

So wenig die Aesthetik im Allgemeinen dem Künstler etwas Positives für seine praktischen Zwecke zu bieten hat, so ist doch grade die rechte ästhetische Würdigung der vorhandenen höchsten Vorbilder und die Sonderung des bleibend Werthvollen und des Veralteten und Ueberwundenen an ihnen von der grössten Bedeutung, weil durch die rechtzeitige Anbahnung des rechten vergleichenden Urtheils über die vorhandenen Muster und die Art ihrer Verwendbarkeit eine Menge strebsamer Künstler vor einer Vergeudung ihres Talents auf verfehlten Wegen bewahrt werden. Deshalb habe ich grade diesen Gegenstand hier näher berücksichtigt, über den noch vielfach Unklarheit zu herrschen scheint. Zugleich hoffe ich, durch diese Darstellung die grenzenlose Begriffsverwirrung, welche ein verkehrtes Spiel mit den vieldeutigen Begriffen „idealistisch und realistisch" grade auf dem Gebiete des Dramas angerichtet hat, und aus welchen ein noch konfuseres Streben nach einer synthetischen idealrealistischen oder realidealistischen Dramatik Nahrung saugt, einigermaassen geklärt zu haben. Wenn man die lyrische Dramatik als die ideale, die epische als die reale, und die dramatische als die idealreale oder realideale bezeichnet, so hat man dabei ein schillerndes Spiel mit Worten getrieben, aus dem nur dann ein haltbarer Sinn herauszuschälen ist,

wenn man sich erinnert, dass das Lyrische ein Uebergewicht der Gefühlssubjektivität, das Epische ein Uebergewicht der Anschauungsobjektivität und das specifisch Dramatische ein annäherndes Gleichgewicht beider zeigt. Es ist aber durchaus irreleitend, diese Ausdrücke durch Idealität und Realität zu ersetzen, welche einen Gegensatz bezeichnen, der innerhalb des Gebietes der Kunst und ihres freien ästhetischen Scheins gar keine Stätte findet und der da, wo er mit Gewalt in den ästhetischen Schein hineingezerrt wird, denselben als ästhetischen zerstört. Als psychische Funktion eines existirenden Geistes ist das subjektive Gefühl ebenso real wie die objektive Anschauung, ja sogar es ist der Gefahr des Irrthums und der Täuschung entrückt, von dem diese bedroht ist; als Bewusstseinsinhalt, Bild oder ästhetischer Schein ist die objektive Anschauung ebenso ideal wie das subjektive Gefühl. Für die Schönheit der Dichtung kommt es nur darauf an, dass beide adäquate Versinnlichung des idealen Gehalts bieten, also idealistisch wahr sind; sind sie diess, so sind sie schön, und ist es ästhetisch ganz gleichgültig, ob sie dabei unwahr im realistischen Sinne des Worts sind, — sind sie diess nicht, so sind sie formal hässlich, und die grösste realistische Wahrheit kann ihnen nicht ein Haarbreit Schönheit hinzubringen.

Da wir oben gesehen haben, dass die dramatische Lebendigkeit der poetischen Handlung der mimischen Lebendigkeit des durch sie erforderten Spiels entspricht, da wir ferner gesehen haben, dass die Mimik von allen Künsten der Wahrnehmung am meisten Gefahr läuft, in der nachahmenden Vorstufe des künstlerischen Schaffens stecken zu bleiben und die idealistische künstlerische Wahrheit durch realistische Wahrheit der Nachahmung ersetzen zu wollen, so liegt die Gefahr nahe, dass auch die Dramatik um so leichter durch solchen unkünstlerischen Realismus angesteckt werden könne, je dramatischer sie ist und je mehr sie in Folge dessen durch Rücksichten auf das Spiel gebunden ist. Die lyrische Dramatik in der Zeit ihrer kunstgeschichtlichen Isolirung wird dieser Gefahr am wenigsten ausgesetzt sein, weil die Mimik in ihr am wenigsten Bedeutung hat; die epische Dramatik wird es schon in höherem Grade sein, weil die Sprachgeberdenmimik leichter auf realistische Abwege geräth als die Gesanggeberdenmimik. Im höchsten Maasse wird diese Gefahr die eigentlich dramatische Dramatik bedrohen, weil in ihr das Spiel am bestimmendsten ist; wo aber die dramatische Dramatik auf realistische und naturalistische Abwege geräth, wird sie auf die gleichzeitig gepflegte lyrische Dramatik der Oper eine Rückwirkung üben, um ihre verkehrten Kunstgrundsätze auch auf deren Gebiet zur Geltung zu bringen. Der dramatische Dichter wird sich den etwaigen naturalistischen Ansprüchen der Schauspieler um so williger fügen, je weniger er Dichter und je mehr er blosser Fabrikant von „Theaterstücken" ist. Das rohe Mord- und Spektakelstück, das raffinirte Marterstück zur Aufreizung der leiblichen und seelischen Grausamkeitswollust, das sentimentale Rührstück, das es auf die Thränendrüsen der Zuschauer abgesehen hat, und die derbkomische Posse sind der beliebteste Tummelplatz für naturalistische Sprachgeberdenmimik, und die Zusammenhäufung krasser schau-

spielerischer Effekte gelingt dem Textfabrikanten um so leichter, je weniger er an dichterischem Ehrgeiz leidet und je ungenirter er der idealistischen poetischen Wahrheit in's Gesicht schlägt.

Wie es Gesangtexte giebt, die nur dazu da sind, um den Sängern die Mitwirkung bei einer musikalischen Aufführung zu ermöglichen, und darauf berechnet sind, dass sie vom Publikum doch nicht verstanden werden, so giebt es zahllose Bühnenstücke ernster und heiterer Art, die nur dazu da sind, den Schauspielern Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Geberdenmimik uud Sprachmimik zu geben, und die darauf berechnet sind, dass niemand sich die Mühe giebt, über die poetische Unwahrheit der Komposition und die prosaische Gemeinheit des Textes nachzudenken. Solche Theaterstücke, die zum Theil das Repertoir beherrschen (ganz besonders in ausserdeutschen Ländern), verwirren den Begriff der Dramatik, indem sie das Publikum daran gewöhnen, etwas als Drama zu betrachten, was gar nicht mehr zur Poesie gehört. Trotzdem ist das Studium solcher Machwerke für den dramatischen Dichter sehr nützlich, weil er an ihnen lernen kann, wie einerseits der Dichter auf den Schauspieler positive Rücksicht zu nehmen hat, und wie er andrerseits sich hüten muss, auf eine naturalistisch unreife oder entartete Schauspielkunst Rücksicht zu nehmen. Der geniale dramatische Dichter stellt dem Schauspieler Aufgaben, zu deren Lösung er in der Natur keine Modelle vorfindet, und zwingt ihn durch die überzeugende idealistische Wahrheit seiner Charaktere und ihrer inneren Handlung mit unwiderstehlicher Gewalt, sich über den unkünstlerischen Naturalismus der Routine zur schöpferischen mimischen Produktion zu erheben, natürlich nur, wenn schöpferisches Talent im Schauspieler steckt, das zum Siege über angelernte falsche Grundsätze wachgerufen werden kann. —

Wir hatten oben gesehen, dass die Epik einen gleichmässig dahinfliessenden Versbau verlangt, die Lyrik aber sowohl für die einfachsten wie für die komplicirtesten Versmaasse Platz hat; es fragt sich nun, welches die für die Dramatik angemessenste Diktion ist. Auch hier wie bei der Epik und Lyrik sind die an den Vortrag der Dichtung zu stellenden ästhetischen Ansprüche maassgebend für die Art der Sprachgestaltung; der Vortrag der dramatischen Poesie unterscheidet sich aber dadurch von dem Vortrag der epischen und lyrischen Poesie, dass das Sprachmimische hier nur eine Seite des Spiels ist, d. h. dass die dramatische Poesie nicht anders gesprochen werden soll, als indem sie gespielt wird. Das Spiel ist genöthigt, die Form der Rede hinter ihren Wortsinn in weit höherem Maasse zurücktreten zu lassen, als die Epik oder Lyrik; denn es soll nun nicht bloss deutlich und eindringlich gesprochen werden, sondern mit schärfster Charakteristik, es soll nicht bloss ausdrucksvoll in Bezug auf den Inhalt der Rede, sondern auch ausdrucksvoll in Bezug auf den individuellen Charakter und die momentane Stimmung des Redenden gesprochen werden, und die sprachmimische Aeusserung in ihrem organischen Zusammenhang mit der physiognomischen Geberdenmimik belassen werden. Die Sprache im Drama muss also einerseits charakteristischer sein, was nur auf Kosten der formalen Schönheit möglich ist, und sie muss

andrerseits in engerer Verknüpfung mit dem Geberdenspiel stehn und sich dem raschen Tempo und dem manchmal sehr schnellen Wechsel des letzteren anschliessen können. Sie muss sich bald breit zum Strom der Ueberredung oder des Gefühlsausdrucks ergiessen, bald in kurzen unvollständigen Sätzen oder Interjektionen den Kampf aufnehmen, bald sich zu grösster Innigkeit vertiefen, bald sich zu schneidigster Schärfe zuspitzen, und immer bereit sein, dem raschesten Wechsel dieser Ansprüche zu folgen.

Diese Behauptungen gelten in voller Schärfe nur für die dramatische Dramatik, während die lyrische Dramatik sich mehr den lyrischen Versmaassen anschliessen und die epische den epischen annähern wird. Das indische und hellenische Drama zeigt uns ebenso wie die moderne Oper einen wesentlich lyrischen Versbau, dessen Wirkungsfähigkeit in der modernen Oper erst im Beginn seiner Erprobung steht. Auch die epigrammatisch zugespitzte Wechselrede im lyrischen Drama pflegt die Form wenigstens soweit zu respektiren, dass sie die Einheit des Verses nicht zerreisst, während in dramatisch bewegten Opernscenen von den durcheinandersingenden Figuren der Vers zerhackt werden darf, weil die stärkere Einheit der specifisch musikalischen Form ihn an zusammenhaltender Kraft überbietet. Die dramatische Dramatik verleugnet ihre Entwickelung aus der epischen auch darin nicht, dass sie wesentlich epische Versmaasse festgehalten hat und zwar die spanische Dramatik vierfüssige Trochäen, die französische Alexandriner, die englische fünffüssige Jamben. Von den Engländern haben auch die Deutschen unter Shakespeareschem Einfluss die fünffüssigen Jamben überkommen, welche in demselben Maasse dramatischer als die andern Versarten sind, wie die Dramen Shakespeares dramatischer sind als diejenigen Calderon's oder Racine's. Daher ist auch die deutsche Poesie die einzige, in welcher der Vers im Drama sich bis zur Gegenwart behauptet hat, während in den übrigen Kultursprachen der Sieg der Prosa über den Vers im Drama als entschieden gelten darf; das Drama strebt mit Recht, von epischen Versmaassen loszukommen, welche seine dramatische Schlagfertigkeit und Beweglichkeit einschnüren.

Es ist kein Zweifel, dass eine dramatische Diktion keineswegs darum unpoetisch zu sein braucht, weil sie nicht versificirt ist, und dass das Fortfallen jeder Rücksicht auf die Versform die Freiheit der Bewegung bei der Sprachgestaltung erleichtert. Eine prosaische Diktion braucht an Vornehmheit und Adel der Haltung, an poetischem Bilderreichthum und an feiner Abwägung der rhythmischen und Klangwirkungen nicht hinter einer versificirten zurückzustehen; sie darf allerdings nicht einem gleichmässig skandirenden Versmaass ähnlich werden, ohne zugleich auch die Regelmässigkeit des Baus in der Gleichzahl der zu einem Verse zusammengehörenden Versfüsse innezuhalten, d. h. wirklich versificirte Diktion zu werden, sie kann aber sehr wohl einem rhythmisch freien Odenversbau für das Ohr gleichen, ohne für das Auge Versabtheilung zu zeigen. Grade die prosaische Diktion bietet den Vortheil, von dem höchsten Schwunge dithyrambischer Begeisterung bis herunter zur nüchternsten Bemerkung alle Abstufungen

der Redeweise unmerklich ineinander überführen zu können, ohne die Einheit der Sprachform zu unterbrechen. Dagegen legt ein einmal gewähltes Versmaass dem Dichter, wenn er es durch das ganze Drama festhalten will, weit spürbarere Beschränkungen auf, und wenn er es wechseln will, bringt es ihn in die Gefahr, die Einheitlichkeit des formellen Gesammteindrucks zu stören. Je grösser und weiter die Skala der durchlaufenen Stimmungen ist, desto störender macht die Fessel des Verses sich für den Dichter spürbar; andrerseits aber gelangt der Dichter, wenn er sich von dieser Fessel befreit, leichter dazu, aus der einheitlichen Grundstimmung der Dichtung stellenweise herauszufallen. Im Ganzen wird der fünffüssige Jambus dem Dichter ein hinreichendes Maass von Beweglichkeit freilassen, besonders wenn man ihm gestattet, denselben für lyrische Höhenpunkte theils durch den Reim zu bereichern, theils mit entschieden lyrischen Versmaassen zu vertauschen, und für derbkomische Scenen ihn durch prosaische Rede zu ersetzen. Wo die Einheit der Grundstimmung doch einmal soweit durchbrochen wird, um die Festhaltung des fünffüssigen Jambus unzulänglich erscheinen zu lassen, da kann man seine kritischen Bedenken höchstens gegen diese innerliche Uneinheitlichkeit richten, aber nicht mehr gegen einen Wechsel der Redeform, welcher dem Wechsel der Grundstimmung gemäss ist, und von dieser als Konsequenz gefordert wird. Nur ein solcher Wechsel der Redeform, der von innen heraus nicht ausreichend bedingt ist, muss als eine entschieden unzulässige Störung in der formellen Einheit des Ganzen verurtheilt werden.

So verstanden wird der fünffüssige Jambus eine ausreichende Grundlage, sowohl für das ernste als für das heitere Drama abgeben; er passt gleich gut für das Versöhnungsdrama, wie für das feinkomische Lustspiel und die Tragödie. Unbestreitbar liegt in der Anwendung des Verses die Gefahr, in eine minder gedrängte, schneidige, bewegliche und charakteristische Diktion zu verfallen, und von der rein dramatischen in die epische oder lyrische Dramatik abzuschweifen; aber es ist ebenso unbestreitbar, dass in der prosaischen Diktion die entgegengesetzte Gefahr liegt, auch inhaltlich prosaisch, nüchtern, verstandesmässig, reflektirt und poesielos zu werden. Wie der Vers die Abirrung nach der Seite des abstrakten Idealismus, so begünstigt die Prosa diejenige nach Seiten eines unkünstlerischen Realismus und Naturalismus. Vor der ersteren Gefahr kann der Dichter sich dadurch schützen, dass er sein Drama zuerst in Prosa durcharbeitet und dann erst in Verse umschreibt, wie es seit hundert Jahren immer wieder neue Dichter gethan haben; es ist aber keinenfalls Pflicht, diesen Umweg einzuschlagen, wenn man nur von der Natur die rechte Veranlagung zum Dramatiker mitbringt und sich über die Gefahren der epischen und lyrischen Abirrung klar ist. — Wer in der realistischen Wahrheit und Naturtreue die eigentlichste Aufgabe aller Kunst und speciell der Dramatik sieht, der wird selbstverständlich schon darum die Prosa fordern müssen, weil die Leute in Wirklichkeit nicht in Versen zu reden pflegen, also der Vers realistisch unwahr ist. Alle poesielosen Theaterstückfabrikanten, die im Dienste einer naturalistischen Schauspielkunst arbeiten, haben sich demgemäss von jeher

der Prosa bedient, und haben sich beeilt, sich die von den Realisten aufgestellte Behauptung, dass die wahre Dramatik prosaisch sein müsse, als ein künstlerisches Evangelium anzueignen. Wäre diese Behauptung richtig, so müssten vor allen Dingen Epik und Lyrik aus der Poesie gestrichen werden, weil sie ebenso wie die lyrische Dramatik der Oper ohne Verse nicht denkbar sind. Der wirkliche Dichter braucht fast einen höheren Grad von Sprachbeherrschung, um eine poetische Prosa im Drama zu schreiben, als um es in guten Versen abzufassen; den Gefahren der Prosa durch erstmalige Niederschrift in Versen und nachherige Umarbeitung in Prosa entgehen zu wollen, hat meines Wissens noch niemand versucht, möchte auch nicht rathsam sein, da die Prosa durch die Rückerinnerung an die Verse sicher verdorben werden würde.

Eine Gattung des Dramas, welche ihrer Natur nach der Behandlung in Versen widerstrebt, ist sicherlich eine unpoetische Gattung desselben, und man kann nach dem Grade ihres Widerstrebens gegen den Vers den Grad ihrer Entfernung vom Bereiche echter Kunst abschätzen. Damit ist nicht gesagt, dass auch jedes einzelne Drama schon darum unpoetisch sein müsse, weil es in Prosa verfasst ist; es kann ein solches ohne Zweifel viel poetischer sein als andre Dramen in Versen. Wohl aber kann man sagen, dass die Möglichkeit, ein bestimmtes prosaisch geschriebenes Drama in Verse umzusetzen, als Bedingung für seinen poetischen Werth gelten könne, gleichviel, ob es ein Schauspiel, ein feines Lustspiel, eine Tragödie oder ein humoristisches Phantasiestück ist. Ein und dasselbe Drama desselben Dichters wird bei der Umarbeitung aus prosaischer in versificirte Diktion allemal an ästhetischem Werthe gewinnen, vorausgesetzt, dass der Dichter die Sprache in beiderlei Gestalt in gleichem Maasse beherrscht, und zu beiden Bearbeitungen die gleich günstige Disposition und gleiche Liebe und Sorgfalt hinzubringt. Auch die meisterhafteste Prosa macht in einem Meisterwerk von dramatischer Dichtung den Eindruck eines Entwurfs, einer vorläufigen Bearbeitung, welche auf ihre endgültige Gestaltung noch wartet. Wenn diejenigen Recht hätten, welche behaupten, dass die Zeit der Versdramatik unwiederbringlich vorüber sei, so würde das soviel bedeuten, als dass die Zeit vollendeter dramatischer Meisterwerke überhaupt vorüber sei, worüber zu streiten müssig wäre. Auch die romanischen Nationen werden nicht mehr zu vollendeten dramatischen Meisterwerken gelangen; es sei denn, dass sie sich zunächst einen dramatischen Vers anschaffen.

---

2. Die Lesepoesie.

a. Die Lesepoesie im Verhältniss zur Vortragspoesie.

Alle echte Epik, Lyrik und Dramatik ist dazu da, um gesagt, gesungen und gespielt zu werden. Damit ist nicht behauptet, dass sie erst durch das Sagen, Singen und Spielen Vortragspoesie wird; sondern sie ist es schon vorher, sofern sie ganz darauf hin gedichtet ist, gesagt, gesungen und gespielt zu werden. Sie ist es, unabhängig

davon, ob die Künste der Sprachmimik, des ausdrucksvollen Gesanges, der Sprachgeberdenmimik und der Gesanggeberdenmimik hinzutreten, um mit ihr zusammen im Vortrag ein zusammengesetztes Kunstwerk zu liefern. Die Vortragspoesie hat ihre Bedeutung als einfache Kunst darin, dass sie an und für sich die eine Seite eines solchen zusammengesetzten Kunstwerks darstellt, welcher die andre Seite nur beihelfend dient. Am unerheblichsten ist die Verstärkung der Gesammtwirkung von Seiten des Vortrags bei der Epik, wichtiger schon bei der Lyrik, am bedeutendsten beim Drama; demgemäss vollzieht sich auch in der Rücksichtnahme der Vortragspoesie auf die andre Seite des Gesammtkunstwerks eine Steigerung von der Epik durch die Lyrik hindurch zur Dramatik.

In demselben Verhältniss, wie die Seite des Vortrags im Gesammtkunstwerk gegen diejenige der Poesie an Bedeutung zurücktritt, ist es auch leichter, von dem realen Vortrag zu abstrahiren, und die aufgeschriebene Poesie so zu lesen, dass man den objektiv fehlenden Vortrag subjektiv durch die Phantasie ergänzt. Am leichtesten ist dieses innere Hören bei der Lektüre einer epischen Dichtung, weil man nur den ziemlich monotonen Tonfall des Rhapsoden vor dem geistigen Ohr zu reproduciren hat. Schwieriger ist es schon bei einem lyrischen Gedicht, besonders wenn dasselbe verwickelte Versmaasse enthält und dieselben ebenso häufig wechselt wie die Stimmung. Am schwierigsten ist die Aufgabe beim Drama, weil die Phantasie hier nicht nur die Sprachmimik dem Charakter der Rollen gemäss vor dem inneren Ohr reproduciren soll, sondern zugleich auch die zugehörige Geberdenmimik vor dem inneren Auge. Beim Lesen eines Epos wird die Anschauung der geschilderten Situationen und Handlungen ebenso deutlich wie beim Hören; beim Lesen eines lyrischen Gedichts kommt es entweder auf Situationen und Handlung gar nicht an, oder wenn es auf solche ankommt, so sind sie auch ebenso ausreichend für den Leser wie für den Hörer angedeutet; nur beim Drama ist die Schilderung der Situationen und Handlungen durch die Dichtung selbst unvollständig und bedarf der Ergänzung durch die Thätigkeit des Regisseurs und Dekorationsmalers und durch die schöpferische Mimik der Schauspieler. Diese alle wirken zusammen, nachdem sie sich in den Geist der Dichtung versenkt haben und dabei zum Theil noch durch Ueberlieferung unterstützt worden sind; der Leser aber muss diese ganze Arbeit leisten, ohne das Stück zu kennen.

Wenn man schon ein etwas wechselvolles lyrisches Gedicht zwei Mal lesen muss, um es ganz zu verstehn, so kann man noch gewisser sein, dass die erste Lektüre eines Dramas erst Vorbereitung für das Verständniss und den Genuss der Dichtung ist. Viele Leute, die keine hervorragende Phantasie und keine besondre Anlage zum Regisseur und Schauspieler haben, sind überhaupt nicht im Stande, ein Drama bei der Lektüre deutlich vor sich zu sehn und recht zu geniessen, es sei denn, dass sie es vorher schon in einer guten Aufführung gesehen haben und nun bei der Lektüre bloss Erinnerungen wach zu rufen brauchen. Für den Genuss der Lyrik dagegen kommt es nicht so sehr darauf an, dass man dieselbe schon einmal hat gut vortragen

hören, als darauf, dass man sich in einer Stimmung befindet, welche, wenn nicht gar der dargestellten verwandt oder gleich ist, so doch entgegenkommend und zur Hingebung bereit ist. Ein kürzeres lyrisches Gedicht zum zweiten Mal zu lesen, um sich ganz in dessen Stimmung zu versenken, ist, wenn es das erste Mal schon anziehend gewirkt hat, keine so grosse Zumuthung, während man sich weit schwerer entschliesst, ein so viel längeres Drama bald nach der ersten Lektüre zum zweiten Mal zu lesen. Immerhin sind diese Hindernisse auch bei der dramatischen Poesie nicht unüberwindlich, und der vorwiegend dramatisch veranlagte Leser mit lebhafter Phantasie wird sie leicht genug überwinden, um die auf dem Bühnenrepertoir nicht mehr, oder noch nicht heimische bessere dramatische Literatur im Wege der Lektüre zu geniessen. Dasselbe gilt für solche Freunde der dramatischen Poesie, welche keine gute Bühne in ihrer Nähe haben, oder durch Mittellosigkeit oder Krankheit behindert sind, dieselbe aufzusuchen.

Wenn man auf diese Weise den lebendigen Vortrag durch Lektüre und Phantasiereproduktion der Gehörs- und Gesichtseindrücke ersetzt, so verliert dadurch die in solcher Weise genossene Poesie keineswegs den Charakter der Vortragspoesie, wenn anders sie denselben vorher besessen hat. Die Lektüre veranlasst in erster Reihe die Phantasie dazu, sich die Wirkung zu reproduciren, welche der Wahrnehmungseindruck des Vortrags auf die Sinne hervorbringen würde, und lässt erst daraus die eigentlich poetische Wirkung hervorgehn. Die Wirkung der Poesie ist in beiden Fällen ein Produkt des Vortrags, gleichviel ob des mit dem äusseren, oder des mit dem inneren Sinne percipirten. Dabei ist freilich vorausgesetzt, dass die Dichtung für den Vortrag geeignet sei und dadurch der Phantasie ihre Aufgabe, den Vortrag und das Spiel innerlich zu erleben, erleichtere, ja sogar erst ermögliche. Diese Voraussetzung ist jedoch nicht immer erfüllt. Einestheils kann der Dichter zwar die Absicht gehabt haben, echte Vortragsdichtung zu liefern, aber mit seinen Kräften hinter der Aufgabe zurückgeblieben sein; anderntheils kann er aber auch die Absicht entschieden von sich weisen, irgend welche Rücksichten auf Vortrag und Spiel zu nehmen. Im ersteren Falle kann der Dichter entweder seine Unzulänglichkeit und sein Scheitern an der Aufgabe einsehen, oder auch nicht, und wird dann entweder seine Dichtung für sich behalten, oder sie für Vortragspoesie halten, ohne dass sie es ist; im anderen Falle wird er die Vortragspoesie als eine untergeordnete Stufe der Poesie verschmähen und etwas Besseres als diese zu bieten beanspruchen. Gleichviel, ob die dargebotene Dichtung vom Dichter noch irrthümlich für Vortragspoesie gehalten wird, oder ob sie für etwas anderes und Besseres als diese angesehen wird, sie hat thatsächlich in beiden Fällen aufgehört, es zu sein, und ist, sofern sie überhaupt noch Poesie ist, Lesepoesie geworden.

Die Vortragspoesie ist und bleibt Vortragspoesie, gleichviel ob sie wirklich gesagt und gesungen und gespiegelt wird, oder ob diess nur von der Phantasie des Lesers vorgestellt wird; insofern das letztere geschieht, wird ja eben dadurch anerkannt, dass eigentlich etwas

andres mit ihr geschehen sollte, dass sie also nicht zum blossen Lesen sondern zum wirklichen Vortrag bestimmt und geeignet ist. Die Lesepoesie dagegen ist und bleibt Lesepoesie, gleichviel ob sie irrthümlich etwas andres zu sein beansprucht oder nicht, und gleichviel ob sie, anstatt in der Stille gelesen zu werden, etwa durch Vorlesen zu Gehör gebracht wird. Die Vortragspoesie stützt sich auf den sinnlichen Eindruck der Worte, und lässt den Hörer erst von diesem aus zum Wortsinn gelangen, nun aber auch den Sinn als einen durch jenen gefärbten empfangen; die Lesepoesie dagegen überspringt geflissentlich den Wortklang, um sich nicht bei einer Nebensache aufzuhalten, und schreitet unmittelbar vom gelesenen Zeichen zum Wortsinn fort, um gleich die Hauptsache, auf die es ankommt, zu ergreifen. Das Wortklangbild kann dabei in schattenhafter Abblassung als Durchgangspunkt des psychischen Processes immer noch Verwendung finden, aber ohne die Aufmerksamkeit und das Interesse gefangen zu nehmen, und als blosses, an und für sich gleichgültiges Mittel zum Verständniss des Wortsinns; es kann aber auch durch das ebenso blasse und schattenhafte Muskelgefühlsbild des Aussprechens, ja sogar bei sehr geübten Lesern durch das blosse Schriftzeichen ersetzt werden. Welche Art von Vermittelungen oder in welcher Verbindung dieselben bei diesem Process vorkommen, ist bloss noch von psychologischen, aber nicht mehr von ästhetischem Interesse, da sie doch keinen integrirenden Bestandtheil des Kunstwerkes als solchen mehr bilden.

Die Lesepoesie legt ebenso wenig Werth auf formalschöne Sprachgestaltung nach der Seite des schönen Wortklangs, als auf eine zum ausdrucksvollen Sprachvortrag veranlassende Sprachgestaltung; ihr kommt es lediglich und ausschliesslich auf den Wortsinn an, und höchstens in negativer Hinsicht wird sie dem Sprachklange soweit Rechnung tragen müssen, dass die abgeblassten nebenherlaufenden Wortklangbilder nicht etwa gar durch phonetische Unannehmlichkeit störend wirken und sich der Aufmerksamkeit aufdrängen, anstatt unbeachtet zu bleiben. Hieraus geht hervor, dass die Lesepoesie den Vers nicht brauchen kann und ihn als ein störendes Element der Sprachgestaltung verwerfen muss. Sie kann wohl eine schöne Sprache haben, aber nur insoweit als dieselbe durch ihren Wortsinn poetisch schön ist, nicht sofern dieselbe durch ihren Wortklang schön sein will. Da sich der Wortsinn leichter in eine fremde Sprache übersetzen lässt als der Wortklang, so wird auch die Lesepoesie sehr viel leichter durch Uebersetzungen ihrem ganzen poetischen Werthe nach fremden Völkern mitzutheilen sein.

Diese Konsequenz gilt natürlich nur für die reine und echte Lesepoesie in voller Strenge, schliesst aber nicht aus, dass es verschiedene Arten der Lesepoesie giebt, welche ihr nicht oder nur theilweise Rechnung tragen. Diess kommt zum Theil daher, weil die Lesepoesie oft unwillkürlich aus verunglückter Epik, Lyrik und Dramatik erwächst, zum Theil daher, dass die Dichter, welche absichtlich Lesepoesie bieten wollen, sich doch über deren Unterschiede von der Vortragspoesie nicht klar sind und deshalb von dieser Sprachformen und

Kompositionsformen entlehnen, welche der Lesepoesie nicht angemessen sind. Die Lesedichtung ermangelt oft noch des rechten Vertrauens in ihre ästhetische Berechtigung und sucht sich einen höheren poetischen Werth dadurch zu sichern, dass sie auf die allgemein anerkannten Arten der Vortragsdichtung zurückgreift, ohne zu merken, dass sie durch solches Schmücken mit erborgten Federn sich selbst untreu wird und sich entstellt. Es entstehen auf diese Weise Uebergangsformationen zwischen Vortrags- und Lesepoesie, welche weder dem Maassstabe der einen noch dem der andern genügen, und in denen dennoch eine grosse poetische Kraft und Schönheit niedergelegt sein kann. Aus dem Gesichtspunkt der Vortragspoesie kann man sie als Leseepos, Leselyrik und Lesedrama bezeichnen, weil sie die entscheidende Rücksichtnahme auf die Sagbarkeit, Sangbarkeit und Spielbarkeit aufgegeben haben und sich an den Leser wenden. Aus dem Gesichtspunkt der Lesepoesie dagegen muss man sie als unechte oder uneigentliche Lesepoesie bezeichnen, weil sie zwar mit der Rücksicht auf Sagbarkeit, Sangbarkeit und Spielbarkeit gebrochen haben, aber ohne mit den Kompositionsformen und Sprachformen zu brechen, welche aus dieser Rücksicht erwachsen sind.

Als Leseepen kann man alle epischen Dichtungen bezeichnen, welche zwar durch formale und inhaltliche Vorzüge das Interesse des Lesers zu erwecken vermögen, aber die Probe der Recitation nach Gesängen nicht bestehen würden. Im Bereiche der plastischen Epik fallen unter diesen Begriff fast alle akademischen Nachahmungen der Volksdichtung, im Bereiche der malerischen Epik vorzugsweise die allzusehr mit Landschaftsschilderungen und subjektiven Reflexionen durchtränkten Dichtungen, bei denen die zusammengeschrumpfte epische Handlung nicht mehr ausreichen würde, ein Hörerpublikum zu fesseln, während das Lesepublikum auch von den eingestreuten Zuthaten, wenn sie geistvoll sind, zur Genüge gefesselt werden kann. — Leselyrik ist alle ihrer Natur nach unsangbare Lyrik, mit andern Worten eine solche, die sich der musikalischen Komposition entzieht oder nur gewaltsam einer solchen unterworfen werden kann. Es fällt hierunter nach dem oben Gesagten insbesondere diejenige kontemplative Lyrik, welche nach der Seite einer unpoetischen Reflexion oder Didaktik abschweift, also dasjenige, was man „Gedankenlyrik" im etymologischen Sinne des Worts nennen könnte. — Lesedrama heisst eine Dichtung in dramatischer Form, welche doch nicht für die Aufführung auf der Bühne geeignet ist, oder wenigstens nur trotz ihrer dramatischen Mängel um eines ausnahmsweise hohen poetischen Werthes willen sich auf der Bühne behauptet. Ein solches Drama kann bloss darum zum Lesedrama verurtheilt sein, weil es zur lyrischen oder epischen Dramatik gehört; im ersteren Falle kann es durch musikalische Komposition für die Opernbühne gerettet werden, im letzteren Falle vielleicht noch ganz wirksam bei der epischen Recitation sein, wenn ihm auch die bloss der dramatischen Dramatik geöffnete moderne Schauspielbühne verschlossen bleibt. In beiden Fällen sinkt es nur in Ermangelung der entsprechenden Veranstaltungen für den ihm angemessenen Vortrag zum Lesedrama herab. Das Lese-

drama im engeren Sinne des Worts dagegen ist ein solches, das weder spielbar, noch sangbar, noch sagbar, sondern nur lesbar ist, also weder für die Schauspielbühne noch für die Opernbühne, noch auch für die surrogative Recitation zu brauchen ist und doch noch poetische Schönheiten enthält, welche die Lektüre desselben lohnend machen. Eine solche Dichtung benutzt die Form des Dramas, beziehungsweise diejenige des dramatischen Verses gleichsam nur noch in Folge einer gewissen Laune des Dichters, der für diese Form zufällig eine Vorliebe besitzt ohne sie mit dramatischem Gehalt füllen zu können (z. B. ein grosser Theil von Goethe's Faust und sämmtliche Tieck'sche Dramen).

Bei allen diesen Zwitterbildungen und Uebergangsformationen kann man nur bedauern, dass der Dichter nicht die seinem poetischen Gehalt angemessene Kompositionsform zu finden vermocht hat, oder dass er nicht über ein solches Maass von Begabung verfügte, um den poetischen Gehalt der gewählten Kompositionsform anzugleichen. Auch der höchste poetische Werth vermag nicht, den Widerspruch eines solchen Setzens zwischen zwei Stühle unspürbar zu machen, wenn man auch die werthvolleren Dichtungen dieser Art trotz dieses Widerspruchs nicht wissen möchte. Die ächte Lesepoesie aber kann nur eine solche sein, welche diejenigen Sprachformen und Kompositionsformen zeigt, welche ihr selbst, d. h. ihrem eigenen Wesen gemäss sind, nicht aber solche Formen, die der Vortragspoesie entlehnt sind. So gewiss die ächte Vortragspoesie die Sprachform des Verses braucht, so gewiss muss die ächte Lesepoesie sich in versloser, prosaischer Sprachform bewegen; so gewiss die erstere entweder Epos, oder lyrisches Gedicht, oder Drama sein muss, so gewiss darf die letztere keines dieser drei sein. — Alle ächte Vortragspoesie ist nur eine Seite eines zusammengesetzten Kunstwerks, und wenn auch dessen herrschende und überwiegende Seite, so doch durch die Rücksichtnahme auf dessen dienende Seite mitbestimmt und eingeengt; erst die ächte Lesepoesie ist völlig freie und reine Poesie, die auf nichts mehr als auf sich selbst Rücksicht zu nehmen hat, und somit die schlechthin einfache Kunst der Phantasie. Die Vortragspoesie ist noch in höherem oder geringerem Grade der Wahrnehmungssinnlichkeit verhaftet, und durch sie wie durch ein stoffliches Element herniedergezogen und an die Erde gebunden; erst die Lesepoesie, die sich vom Wortklang emancipirt und bloss auf den Wortsinn stützt, bietet den poetischen Phantasieschein in seiner möglichsten Reinheit und Freiheit. In demselben Sinne, wie die Poesie überhaupt geistiger ist als die Wahrnehmungskünste, ohne darum die Sinnlichkeit in deren Verklärung durch die Phantasie einzubüssen, in demselben Sinne ist auch die Lesepoesie geistiger als die Vortragspoesie. Man könnte die Lesepoesie eine potenzirte Poesie nennen, wenn es nicht richtiger wäre, sie die reine, d. h. von aller Verbindung mit Wahrnehmungsschein gereinigte Poesie zu nennen, und die Vortragspoesie nur als die eine Seite eines aus Wahrnehmungsschein und poetischem Phantasieschein zusammengesetzten Kunstwerks gelten zu lassen. —

Je geistiger eine Kunst ist, desto mehr läuft sie Gefahr, sich von

der ästhetischen Scheinhaftigkeit zu entfernen und in abstrakte gedankliche Geistigkeit zu verirren; darum wird auch die Lesepoesie dieser Gefahr in höherem Maasse ausgesetzt sein als die Vortragspoesie. Wir haben gesehen, dass die Gefahr der Abirrung aus der künstlerischen Sphäre bei der Epik in der Breite handlungsloser Schilderung oder eingestreuter Reflexionen, bei der Lyrik in der Gedankenmässigkeit der Kontemplation und in formaler Verskünstelei, bei der Dramatik in einem poesielosen Dienste unter den Anforderungen einer naturalistischen Mimik liegt; in der Lesepoesie liegt die Gefahr darin, dass sie theils dem theoretischen Interesse psychologischer oder gar pathologischer Forschung, theils praktischen Tendenzen von mehr oder minder aktueller oder brennender Wichtigkeit dient. Bei beidem liegt die Verführung zum Demonstriren und Beweisen durch abstrakte Reflexionen sehr nahe; aber auch wo diese Klippe vermieden wird, scheitert der Dichter doch schon an dem ausserästhetischen Zweck seiner Arbeit, welcher die Freiheit des Schönen im Kunstwerk zerstört, wenn derselbe auch oft genug grade dadurch zur Ursache eines zeitweiligen sensationellen Erfolges werden kann. Das Zurücktreten der poetischen Sprachform und die Koncentration auf den Wortsinn bedroht die Lesepoesie noch mit einer zweiten Gefahr, indem sie ihr in höherem Maasse als der Vortragspoesie die Verirrung nahe legt, auf die Erregung ausserästhetischer realer Gefühle, z. B. des Grauens, der geschlechtlichen Sinnlichkeit und der Grausamkeitswollust auszugehen, und dadurch das Unterhaltungsbedürfniss geschmacksroher oder geschmacksverderbter Leser zu ködern, welches für wahrhaft poetische Lektüre kaum noch, oder kaum mehr Empfänglichkeit genug gehabt hätte. Auf diesem Abwege konkurrirt die Lesepoesie mit den rohen Mord- und Spektakelstücken der Volksbühne und mit den raffinirten Verführungskünsten des entarteten „Sittendramas“ depravirter Völker und Zeiten. Der stofflich sinnliche Reiz reicht nicht selten der ausserästhetichen Tendenz die Hand, die aber dann meistens noch dazu eine perverse Tendenz ist, so dass das Kunstwidrige zugleich zum Naturwidrigen oder zum Unmoralischen oder zu beidem zugleich wird. Die leichte Verbreitbarkeit der Lesepoesie durch den Druck im Zeitalter der allgemeinen Schulpflicht hat die Folge, dass die geschäftliche Spekulation sich mit dem grössten Eifer auf die Rohheit, Verderbtheit und leichte Verführbarkeit des Volksgeschmacks wirft, um ihn finanziell auszubeuten, unbekümmert um das dabei begangene Verbrechen, ihn immer weiter zu depraviren.

Aber auch höher strebende Talente verfallen nicht selten solchen Verirrungen und suchen dann wohl gar eine ästhetische Theorie aufzustellen, die ihre Verirrung als rettende That und reinigende Reform der Kunst verherrlichen soll. Hier pflegt dann wieder der künstlerische „Realismus“ als Stichwort zu dienen. Und es lässt sich ja nicht leugnen, dass dem rein idealen ästhetischen Schein gegenüber sowohl theoretische und experimentelle psychologische Studien, als auch aktuelle praktische Tendenzen, als auch die nervenerschütternden sinnlich-stofflichen Reizmittel darin zusammenkommen, realistisch zu sein. Uebersehen wird dabei nur, dass sie grade nur soweit realistisch heissen können, als

sie ausserästhetisch sind, d. h. aus dem Gebiet ächter Kunst herausfallen. Idealistische psychologische Wahrheit muss die Lesepoesie natürlich besitzen, und sie wird von ihr um so mehr gefordert werden müssen, je seelisch vertiefter sie im Vergleich zu den andern Künsten sein soll; aber wenn sie idealistische psychologische Wahrheit hat, so kann sie die realistische entbehren, und wenn ihr die erstere abgeht, so gewinnt sie durch noch soviel realistische psychologische Wahrheit keinen Funken von Poesie oder Schönheit, sondern bleibt etwas Unkünstlerisches, das sich mit Unrecht für Kunst ausgiebt. Dasselbe gilt für den Realismus aktueller Tendenzdichtungen, z. B. der belletristischen Behandlung socialer oder religiöser Probleme in lehrhafter oder reformatorischer Absicht. Wenn diese auch kulturgeschichtlich und moralisch werthvoller sein mag als die Literatur der realen Gefühlserregungen, so steht die letztere in der Regel doch wenigstens insofern der Kunst näher, als sie sorgfältiger die abstrakte Reflexion vermeidet und ganz mit sinnlichem Phantasieschein wirkt. Gleichviel ob die psychologische Vivisektion, die tendenziöse Aktualität oder der kitzelnde und marternde Nervenreiz den Schwerpunkt dieses ausserästhetischen Realismus der Lesepoesie bildet, immer wird derselbe in seiner unkünstlerischen Richtung genöthigt sein, nach Verschüttung des ächten Brunnens der Kunst und Poesie in den trüben Gewässern der realistischen Naturnachahmung zu fischen und dabei sogar im realistischen Sinne unwahr werden, indem er aus Hass gegen jeden Schimmer von Idealität in der Natur das Unangenehme, Hässliche und Widrige einseitig bevorzugt und karikirend übertreibt. Nicht der Natur wie sie ist, ahmt ein solcher Realismus nach, sondern wie sie nach seiner Meinung eigentlich sein müsste, d. h. eine fingirte, aller Idealität baare Natur.

Im Gegensatz zu dieser „realistischen“ Lesepoesie führt die Prüderie und Beschäftigungslosigkeit des weiblichen Geschlechts der höheren Stände zu einer Massenproduktion von Lesepoesie, deren wassersuppenartige Gehaltlosigkeit nur durch die idealistische Unwahrheit der darin dargestellten Charaktere und Handlungen übertroffen wird. Der Nachweis der realistischen Unwahrheit dieser Erzeugnisse ist ganz überflüssig, da die idealistische Unwahrheit derselben sich jedem gesunden Sinne aufdrängt und zur ästhetischen Verurtheilung derselben mehr als ausreicht. Wie jene mit einem ausserästhetischen Realismus, so prunkt diese mit einem abstrakten, leeren und hohlen Idealismus, der an Stelle einer charakteristischen individuellen Schönheit konventionelle Typen und abstrakte Schemen setzt. Nicht weil diese Idealfiguren in der Wirklichkeit kein treues Gegenstück haben, sind sie unkünstlerisch, sondern weil sie hohle Generalisationen ohne individuelle Charakteristik, und obenein meist noch Versinnlichungen abstrakt einseitiger, in sich unwahrer Ideen sind. Wenn die realistische Belletristik *jede* Versöhnung und Lösung des Konflikts als idealistischen Zopf verachtet und verschmäht und den Leser mit lauter ungelösten, versumpften oder roh durchhauenen Konflikten peinigt, so hält diese abstrakt idealistische Belletristik auf versöhnliche Lösungen, aber nur der immanenten Art. Ihr Motto ist: je rührender desto besser, und um der Rührung willen wird auch das Wehmüthige oder Elegische

gepflegt. Zum Tragischen fehlt es ihr an männlicher Energie, zum Komischen und Humoristischen an männlicher Geistesfreiheit; kein Wunder daher, dass diese Art von Literatur, wie sie vorzugsweise für Weiber bestimmt ist, gegenwärtig auch vorzugsweise, wenngleich keineswegs ausschliesslich, von Weibern hervorgebracht wird. Der heutige Leser, der die Charybdis jener realistischen Literatur vermeiden will, läuft Gefahr, in die Scylla dieser abstrakt-idealistischen zu gerathen und umgekehrt; jeder der beiden Nebenbuhler um die Beachtung und Gunst des Lesers sucht den stärksten Beweisgrund seiner Daseinsberechtigung daraus zu ziehen, dass er nicht ist wie der andre.

Man sieht aus diesen Erörterungen, dass von der unendlichen Menge dessen, was sich für Lesepoesie ausgiebt, nur ein verschwindend kleiner Theil innerhalb der Grenzen der Dichtkunst liegt. Diess kann uns aber nicht hindern, die Lesepoesie als eine Art der Dichtkunst zu betrachten; denn es ist ein allgemeines Gesetz, dass mit dem Werthe einer Sache auch die Gefahr ihres Missbrauchs, mit der geistigen Höhe auch die Gefahr der Entartung und mit dem Grade der Geistigkeit einer Kunst auch die Gefahr des Herausgleitens aus der Sphäre der Kunst wächst.

b. Die Eintheilung der Lesepoesie.

In dem Maasse, als die Lesepoesie sich von den Fesseln der Sprachform befreit hat und sich in scheinbar völliger formeller Ungebundenheit bewegt, muss sie in ihrer Kompositionsform und ihrem poetischen Gehalt über den Arten der Vortragspoesie zu stehen bemüht sein, wenn sie im Ganzen als Kunst mit ihnen den gleichen Rang behaupten will. Wie die Dramatik als höhere Synthese der Epik und Lyrik erschien, so muss die Lesepoesie die höhere Synthese aller drei Arten der Vortragspoesie, d. h. die Einheit von Epik, Lyrik und Dramatik sein, wobei sie natürlich von jeder derselben nur das Wesen, nicht die Form bewahren kann und soll. Wie aber sowohl die Lyrik als auch die Dramatik bald ein Uebergewicht des Epischen, bald ein solches des Lyrischen, bald des Dramatischen zeigt, so auch die Lesepoesie, und wie bei der Dramatik das Uebergewicht des Epischen, Lyrischen oder Dramatischen im Wesen des Kunstwerks nothwendig einen rückwirkenden Einfluss auf die Kompositionsform der Dichtung haben muss, so auch bei der Lesepoesie. Wir werden demnach epische, lyrische und dramatische Lesepoesie zu unterscheiden haben, und zwar innerhalb der echten Lesepoesie, deren Unterarten nicht mit den Abarten der Vortragspoesie, dem Leseepos, der Leselyrik und dem Lesedrama zu verwechseln sind. In jeder dieser Unterarten der Lesepoesie wird die Einheit des Epischen, Lyrischen und Dramatischen zu wahren sein, wenn auch diejenige Seite, nach welcher sie genannt wird, das Uebergewicht hat; daraus folgt schon, dass diese Varietäten sich viel weniger als die Arten der Vortragspoesie von einander unterscheiden und noch viel fliessender als diese in einander übergehn. Dieselbe Art der Gliederung, welche im Bereich der Wahrnehmungskünste noch getrennte Künste ergab, konnte innerhalb der Vortragspoesie nur noch besondere Dichtungsarten liefern, und wenn es richtig ist, dass die

Lesepoesie sich zur Vortragspoesie verhält wie diese zu den Wahrnehmungskünsten, so muss die analoge Gliederung innerhalb der Lesepoesie weniger als Arten liefern, also höchstens Unterarten, die aber hier durch die völlige Flüssigkeit des Uebergangs fast schon zu Varietäten einschrumpfen.

Die Lesepoesie steht darin der Epik am nächsten, dass sie meistentheils mit dieser die äusserliche Einkleidungsform der Erzählung oder des Berichts gemein hat, weshalb sie sogar in der bisherigen Aesthetik in der Regel als Unterart der Epik behandelt worden ist. Aber dieses Merkmal ist doch erstens rein äusserlicher Art, ohne das Wesen der Sache zu bestimmen; es kann z. B. eine solche Dichtung fast ganz in Dialogen verlaufen und sich nur dadurch von der Form des Dramas unterscheiden, dass die Anweisungen für den Regisseur und die Namen der ordnenden Personen in den Text eingewoben sind, anstatt kleingedruckt zwischen die Stücke des Textes geschoben zu sein. Das Merkmal ist aber zweitens nicht einmal allgemeingültig. Schon der Fall, wo der Erzähler seine eignen wirklichen oder fingirten Erlebnisse berichtet, widerspricht der Form des Epos. Im malerischen Epos kann der Dichter das Wort zu Zwischenbemerkungen in seinem eignen wohl Namen ergreifen, aber niemals sich mit dem Helden der Dichtung identificiren; in der Lesepoesie dagegen ist es ganz gewöhnlich, dass der Held als Erzähler fungirt und somit das Drama seines Lebens dramatisch noch einmal in der Phantasie durchlebt und die Leser mit durchleben lässt. Noch weiter entfernt sich die äussere Gestalt der Lesepoesie von der des Epos, wenn gar keine Absicht der Mittheilung vorliegt, sondern der Held der Dichtung seine Erlebnisse bloss für sich aufzeichnet, und nur durch Zufall diese Aufzeichnungen zur Veröffentlichung kommen. Es ist dabei natürlich ästhetisch gleichgültig, ob der Hergang der Sache wirklich so stattgefunden hat, oder ob der Dichter ihn bloss fingirt. Diese Form, die man auch Tagebuch-Dichtung nennen kann, ist besonders günstig zur Entfaltung des Lyrischen, indem der wirkliche oder fingirte Tagebuchschreiber in der Regel das Bedürfniss haben wird, sich über seine Gefühlseindrücke auszusprechen und dieselben voller ausklingen zu lassen, als es andern Menschen gegenüber möglich war.

Am weitesten entfernt sich die Form der Lesepoesie von derjenigen der Epik, wo sie sich in Briefen entfaltet, die an eine bestimmte, dem Schreiber nahe stehende Person gerichtet sind. So lange diese Brief-Dichtung, wie man sie nennen kann, nur Briefe eines einzigen Schreibers vor dem Leser ausbreitet, steht sie der Tagebuchdichtung sehr nahe; insofern jedoch der Adressat schliesslich in die Handlung der Dichtung hineingezogen wird, neigt sie mehr als diese dazu, das Dramatische neben dem Lyrischen zur Geltung kommen zu lassen. Noch mehr ist diess der Fall, wenn nicht eine blosse Briefserie desselben Schreibers, sondern ein Briefwechsel zwischen zwei oder noch mehr Schreibern geboten wird; dann kann die Dichtung sich ganz dramatisch zuspitzen. Freilich wird es hier schwer sein, die Katastrophe anders als in Form eines brieflichen Berichts an einen dritten Unbetheiligten zur unmittelbaren Anschauung zu bringen;

denn die bei derselben betheiligten Korrespondenten, die sie ohnehin schon kennen, brauchen sich dieselbe nicht noch einmal zu schreiben, und könnten nur aus den Rückweisungen auf dieselbe den Leser ihren Hergang errathen lassen. Ein solcher Briefwechsel ist schriftlicher Dialog und steht dadurch formell dem Dramatischen entschieden näher als dem Epischen. Berichte über stattgehabte Ereignisse finden wir in den mündlichen Dialog des Dramas ebensogut eingeflochten, wie in den schriftlichen Dialog der Briefdichtung, ohne darum das erstere formell dem Epos anzureihen.

Deshalb kann die äusserliche Form der Erzählung überhaupt nicht maassgebend dafür sein, eine Lesedichtung episch zu nennen; auch diejenige Lesepoesie, welche die äussere Form der Erzählung eines Dritten trägt, kann als Lesepoesie immer nur dann und nur darum das Attribut episch erhalten, wenn sie innerlich nach Wesen und nach Kompositionsform dem Epos ähnlich ist, also mehr über Ereignisse, passive Erlebnisse, Schicksalslauf und Götterfügung als über thatkräftige Selbstbestimmung der Handelnden und deren Motivationsprocesse berichtet, wenn sie mit andern Worten überwiegend die Anschauung der Phantasie des Lesers und weniger sein Gefühl beschäftigt und in der Komposition einen behaglichen Verlauf ohne allzuscharfe dramatische Spannung und Steigerung nimmt.

Dass das Lyrische in der Lesepoesie einen breiten Spielraum hat, bedarf kaum einer Ausführung. Sie kann zunächst eingestreute lyrische Gedichte mit versificirter Form ihren Gestalten in den Mund legen, wenn dieselbe eine poetische Ader in sich tragen; solche eingeflochtene Lyrik wird immer einer viel grösseren Wirkung sicher sein als die isolirte, weil sie die Stimmung des Lesers schon durch die Situation vorbereitet findet, anstatt sich dieselbe erst selbst erringen zu müssen. In unsrer Zeit, wo der mündliche Vortrag von lyrischen Gedichten im geselligen Kreise fast ganz geschwunden ist, hängt die ästhetische Existenzfähigkeit noch nicht komponirter lyrischer Gedichte wesentlich davon ab, dass sie in ächte Lesepoesie eingewoben sind (z. B. Goethes Wilhelm Meister und Eichendorfs Romane), da sie durch massenhafte Zusammenstellung in einem Buch zur blossen „Leselyrik" im Sinne unächter Lesepoesie heruntersinken. Aber auch abgesehen von der Einflechtung lyrischer Gedichte kann das Lyrische sich in der Lesepoesie an jeder Stelle zum bestimmenden Faktor aufwerfen (z. B. Goethes Werther, Jean Pauls Romane). Es kann nicht nur in Tagebuchdichtungen, Briefdichtungen und Selbsterzählungen, sondern auch in den Erzählungen Dritter die Dichtung nach ihrem ganzen Umfang durchdringen und die lyrische Stimmung zur Grundlage und zum Existenzgrunde der letzteren erheben; dann wird eben dieselbe als specifisch lyrische Lesepoesie trotz ihrer prosaischen Form zu bezeichnen sein. Die Tagebuchlyrik oder Brieflyrik kann aber auch ebensogut wie die Lyrik des Idylls blosse Abschnitte innerhalb einer sonst epischen oder dramatischen Lesepoesie bilden, und man hat dann im Ganzen eine nicht lyrische Varietät mit blossen lyrischen Episoden vor sich. Das Lyrische braucht endlich weder das Ganze der Dichtung zu beherrschen, noch auf speciell ihm gewidmete Episoden beschränkt

zu sein, sondern kann die epische oder dramatische Handlung der Lesepoesie auf Schritt und Tritt begleiten, und sowohl im Dialog wie in der Art der Schilderung und endlich in lyrischen Reflexionen des zeitweilig hervortretenden Dichters zur Geltung gelangen. Wenn es schon im Kolorit und Helldunkel des malerischen Epos eine so wichtige Rolle spielte, so wird ihm dieselbe in der Lesepoesie um so mehr gesichert sein, wo ihm überdies noch die innerlich vertieften Situationen der dramatischen Handlung Anlass zur Entfaltung geben.

Eine überwiegend epische Lesepoesie gehört vorzugsweise denjenigen vergangenen Zeitaltern an, wo selbst die Dramatik noch episch war und sich noch nicht zum eigentlich Dramatischen durchgerungen hatte. Als es bereits eine dramatische Dramatik gab, waren es vorzugsweise nur noch hervorragende Dichter ohne specifisch dramatische Begabung, welche sich auf epische Lesepoesie richteten und durch dieselbe nachhaltige Erfolge erzielten, aber doch auch nur vermittelst einer hochpoetischen Verinnerlichung und lyrischen Gefühlsvertiefung (Goethe). Selbst die märchenhafte Abenteuerdichtung des Schelmen- und Vagabundenlebens, die ihrer Natur nach am treusten die epische Passivität und Handlungsführung bewahren musste, hat, nachdem das Muster einer dramatischen Dramatik ihr vorlag, sich dramatisch zu koncentriren und zur Aktivität thatkräftiger Selbstbestimmung der Handelnden in ihrem Abenteurerleben zu steigern versucht. Das Dramatische ist namentlich dem jetzt lebenden Geschlecht zu sehr in Fleisch und Blut eingedrungen, als dass neue Erzeugnisse der epischen und lyrischen Lesepoesie Aussicht auf tiefere Wirkung hätten, wenn sie nicht der ästhetischen Forderung Rechnung tragen, dass die Lesepoesie höhere Synthese des Epischen, Lyrischen und Dramatischen sein solle. Aeusserlich giebt sich diess an zweierlei zu erkennen: erstens an dem zunehmenden Raum, den der dramatische Dialog im Verhältniss zur Erzählung beansprucht und zweitens in dem abnehmenden Durchschnittsumfang der grösseren Produkte dieser Gattung, welcher aus dem Streben nach dramatischer Koncentration folgt. Die innerliche Hinwendung zum Dramatischen erkennt man am besten daraus, wenn man beachtet, wie selbst die schwächeren Erzeugnisse der modernen Unterhaltungsliteratur ein Streben nach dramatischer Spannung und Steigerung offenbaren, wie es in Deutschland vor zwei Menschenaltern in der Lesepoesie überhaupt noch nicht zu finden war. Es geschieht darin sogar offenbar des Guten zu viel, so dass über der Gewöhnung an die athemlose Hast nervöser dramatischer Spannung unserm Lesepublikum die Geduld zur Hingabe an die epische Behaglichkeit eines ruhigen Erzählungsflusses ganz abhanden gekommen zu sein scheint.

Es ist aber ebenso einseitig, wenn die Lesepoesie ausschliesslich dramatisch behandelt wird, weil damit die Forderung einer Einheit des Dramatischen und Epischen nicht minder missachtet wird als bei einseitig epischer Behandlung. Am weitesten entfernt sich freilich von der geforderten Einheit eine lyrische Stimmungspoesie, die in die langathmige Breite der Prosa zerfliesst, ohne an einer epischen oder dramatischen Handlung das Knochengerüst und den inneren Halt zu

finden. Aesthetisch berechtigt ist dagegen jede Art von Lesepoesie, in welcher die drei Momente des Epischen, Lyrischen und Dramatischen zur organischen Einheit verbunden sind, gleichviel welches der drei die Führung und das Uebergewicht habe. Es kommt dabei nur auf den idealen Gehalt an, der über den epischen, lyrischen oder dramatischen Grundcharakter entscheiden muss, indem er den ihm gemässen fordert; jede Lesedichtung ist auf der Höhe ihrer ästhetischen Aufgabe, welche die Einheit der drei Momente mit dem Uebergewicht desjenigen verbindet, welches ihrem idealen Gehalt angemessen ist. Vergleicht man gleichvollendete Beispiele der Lesepoesie, welche einen verschiedenen Grundcharakter in dieser Hinsicht zeigen, mit einander, so wird man allerdings sagen müssen, dass die dramatische Lesepoesie den höchsten Rang, die epische den niedrigsten unter den dreien einnimmt, wie diess bei der Stellung dieser Momente zu einander schon im Gebiete der Vortragspoesie nicht anders zu erwarten ist. Denn unter diesen einseitig erfassten Momenten ist das Dramatische selbst das Höchste, weil es bereits eine Synthese der beiden andern enthält, und nur die dramatische Lesepoesie steht über ihm, insofern sie den wesentlichen Vorzug des Dramatischen als maassgebenden Grundcharakter festhält und daneben dem Epischen und Lyrischen in noch ausgedehnterer Weise Rechnung trägt, als die reine Dramatik diess vermag. —

Mit dieser Eintheilung der ächten Lesepoesie in eine vorwiegend epische, lyrische oder dramatische kreuzen sich zwei andre Eintheilungsarten, deren eine die Modifikationen und deren andre den Umfang oder die Länge der Dichtung zum Maassstab hat. Man kann erstens eine rührende, komische, tragische und humoristische Lesepoesie unterscheiden, und man kann zweitens solche Dichtungen, die in einem Zuge durchgelesen werden sollen (Novellen), von solchen unterscheiden, die ihres Umfangs wegen einer mehrmaligen Unterbrechung und Wiederaufnahme der Lektüre bedürfen (Romane). Es giebt einerseits rührende, komische, tragische und humoristische Romane und ebensolche Novellen, wie es andrerseits epische, lyrische und dramatische Romane und ebensolche Novellen giebt. Die Eintheilung nach den Modifikationen hat sich hier ebensowenig wie bei der Vortragsepik und Vortragslyrik zu einer festen Klassificirung verhärtet; dagegen ist die Sonderung in Roman und Novelle ziemlich allgemein angenommen, obgleich die Grenzen beider ebenso fliessend sind, wie diejenigen zwischen epischer, lyrischer und dramatischer Lesepoesie. Man findet daher auch häufig, dass der „Roman" als Kollektivbezeichnung für Roman und Novelle dient und sich so verstanden mit „Lesepoesie" deckt; man findet ebenso häufig das ganze Gebiet der Lesepoesie als „Novellistik" bezeichnet, so dass dieser Ausdruck die Romandichtung mit einschliesst.

In früherer Zeit, als der Roman wesentlich noch episch war, pflegte er auch die Ausdehnung eines Epos zu haben und dadurch von der Novelle schärfer unterschieden zu sein, welche sich zu ihm wie ein einzelner „Gesang" zum ganzen Epos, oder wie der Bericht über ein einzelnes Abenteuer zu demjenigen über eine ganze Abenteuer-

serie verhielt. Als dann das Moment des Dramatischen in die Lesepoesie entschiedener eindrang, ergriff es zuerst die Novelle, welche durch ihren Umfang der dramatischen Spannung passenderen Boden zu bieten schien, wogegen der Roman seinen epischen Grundcharakter trotz der dramatischen Verschärfung einzelner Scenen in demselben noch festhielt. In diesem Uebergangsstadium konnte der Schein entstehen, als ob die Novelle sich mit dramatischer Lesepoesie und der Roman sich mit epischer Lesepoesie deckte; aber der Fortbestand epischer Novellen neben den dramatischen und die Zunahme lyrischer Romane und Novellen neben den epischen und dramatischen hätte allein schon genügt, um von der Unhaltbarkeit dieses Scheines zu überzeugen. In dem Maasse als die Novellen dramatischer geworden waren, hatten sie an Umfang zugenommen, weil das epische Abenteuer nur durch Hinzufügung der innerlichen Motivationsprocesse dramatisch vertieft werden konnte; in dem Maasse aber, als nun auch der Roman dramatisch wurde, musste sein Umfang abnehmen, weil die dramatische Einheit der Handlung eine viel stärkere Verdichtung und Koncentration derselben erheischte als der epische Fluss der wechselnden Ereignisse. So entstand die psychologisch durchgeführte Novelle und der dramatisch koncentrirte Roman; die Grenzen des Umfangs für die lange Novelle und den kurzen Roman fliessen aber ineinander über.

Es ist ja auch verschieden je nach individueller Neigung, Gewöhnung und Lesegeschwindigkeit, welchen Umfang ein Leser in einem Zuge in sich aufnehmen mag. Mit der Vielleserei und der dramatischen Spannung wächst aber die Geschwindigkeit des Lesens und damit auch der zulässige Maximalumfang der Novelle. Viele einbändigen Romane führen diesen Namen mit Unrecht und sind in der That nur breit ausgeführte Novellen. Der ächte Roman wird immerhin durch seinen Umfang genöthigt sein, trotz aller dramatischen Spannung dem Epischen mehr Rechnung zu tragen als die Novelle es nöthig hat; die Straffheit der dramatischen Koncentration durch einen mehrbändigen Roman ohne Rückfall in epische Handlungsführung durchzuführen wird nur einer Meisterhand gelingen, und erntet, wo es gelungen ist, mit Recht die höchste Bewunderung. Die Novelle hinwiederum hat es um so leichter, sich lyrisch zu vertiefen und stimmungsvoll zu wirken, je ausgeführter sie ist; eine ganz kurze und doch stimmungsvolle Novelle wird ebenfalls mit Recht als eine ungewöhnliche Leistung bewundert.

So drängt die Lesepoesie mehr und mehr zur Verwischung der Grenzen zwischen Roman und Novelle und zur Pflege eines Mitteldinges zwischen beiden hin, durch dessen wachsendes Uebergewicht über die alten Extreme die Unterscheidung der letzteren mehr und mehr an praktischer Bedeutung verliert. Da aber doch immerhin diese Extreme fortbestehen, so ist der ästhetische Werth ihrer Unterscheidung damit doch nicht beseitigt, und wenn dieselbe auch ursprünglich nur aus dem äusserlichen Unterscheidungsmerkmal des Umfangs der Dichtung geschöpft ist, so schliesst das doch nicht aus, dass diese Aeusserlichkeit eine Rückwirkung auf die innere Komposition gewinnen musste.

Dass die Novelle sich leichter der dramatischen Forderung einer strengen Einheit der Handlung und strafferen Koncentration fügt, ist bereits erwähnt; es hängt damit zusammen, dass sehr viele Bühnendramen nach Novellen gearbeitet sind, dass aber die Versuche, solche aus ganzen Romanen umzuarbeiten, immer fehlgeschlagen sind und nur dann geglückt sind, wenn der dramatische Dichter sich auf ein ganz kleines herausgegriffenes Stück des Romans beschränkte. Drama und Novelle haben eben die Bestimmung gemein, in einem Zuge genossen zu werden, Epos und Roman die andre, in vielen Absätzen genossen zu werden. Eine weitere Folge des beschränkten Umfangs ist die Beschränkung in der Zahl der Dichtungsgestalten. Die Novelle hat es, wie das Drama, nur mit dem oder den Helden und dem unentbehrlichen Gegenspiel zu thun; der Roman kann wie das Epos weiter ausgreifen, eine grössere Zahl von Figuren, parallele oder kontrastrirende Doppelhandlungen, die schliesslich zusammenlaufen, breitere Schilderungen der Volksmassen, aus denen die Helden sich erheben, und den Hintergrund der geschichtlichen Weltlage, der kulturgeschichtlichen Zustände und der geographischen Landschaft vorführen. Hieraus wird es erklärlich, dass der Roman nicht bloss dem Epischen, sondern auch dem Lyrischen einen günstigeren Boden bereitet als die Novelle, weil in dieser der Raum für die breitere Entfaltung der Situation fehlt. Ja sogar die dramatischen Konflikte können tiefer werden, wenn man nur erst über das bloss Epische und Lyrische hinaus ist, welches dieses Dramatische vorbereiten und herbeiführen hilft; es erscheint deshalb als eine dem Roman sehr natürliche Kompositionsweise, wenn dessen erste Theile der epischen Begebenheit, der Vorführung der Weltlage, des Sittenzustandes und der Landschaft, der Vorbereitung des Konflikts und der lyrischen Stimmungsgrundlage gewidmet sind, und erst im letzten Theil auf diesem Fundament die dramatische Zuspitzung folgt (Walter Scott).

Es ist Sache des Dichters, sich vor den Gefahren einer blossen Schilderung oder Stimmungsmalerei ohne Handlung zu wahren und die episch lyrischen Partien sowohl durch die vorausgeworfenen Schatten des dramatischen Konflikts zu beleben und durch poetischen Gehalt an und für sich anziehend zu machen; es ist Sache des Lesers, diese Schönheiten behaglich zu würdigen und nicht aus nervöser Ungeduld und stofflichem Heisshunger nach dramatischer Spannung sie verständnisslos bei Seite zu schieben. Es wäre eine durch nichts zu begründende Forderung, dass die Einheit des Epischen, Lyrischen und Dramatischen im Roman von Anfang bis zu Ende die gleiche Mischung der Bestandtheile und das gleiche Uebergewicht eines derselben zeigen solle; im Gegentheil wird eine Verschiebung in dem Uebergewicht durch Abwechselung um so günstiger wirken, je länger die Dichtung ist, wofern nur diese Verschiebung eine aus dem idealen Gehalt der Dichtung selbst sich ergebende und von deren höherer idealer Einheit überschattete ist.

Ausser den schon angeführten Vorzügen des Romans vor der Novelle folgt aus seinem grösseren Umfang endlich noch der, dass er nicht bloss extensiv in dem gleichzeitig nebeneinander Bestehenden und Vorgehenden einen weiteren Gesichtskreis umspannt, sondern auch

in dem Nacheinander der zeitlichen Entwickelung grössere Abschnitte überschaut. Während die Novelle auf einen so engen Zeitausschnitt beschränkt ist, dass sie die Charaktere der Dichtungsgestalten als wesentlich fertige, gegebene und unveränderliche vorfindet, kann der Roman uns dieselben theils in ihrem Wachsen und Werden (epischer Kindheitsroman), theils in ihrer psychologischen Umwandlung, Gesinnungsänderung und Fortentwickelung an den erlittenen Schicksalen und zur Bewältigung gestellten Aufgaben zeigen. Das Epos hat es mit der Innerlichkeit der Charaktere in dem Sinne, dass es ihre Veränderung darstellen könnte, überhaupt noch nicht zu thun; das Bühnendrama aber hat ebenso wie die Novelle zu wenig Raum und muss die Handlung in zu grosser Verdichtung vorführen, als dass bei dem Versuch einer Darstellung von Charakteränderungen nicht immer ein starkes Stück unglaubhafter Ueberstürzung mit in den Kauf genommen werden müsste. So bleibt der Roman eigentlich die einzige Dichtungsart, in welcher die Charakteränderung und Gesinnungsumwandlung, denen die höchste mikrokosmische Bedeutung zukommt, in einer der Idee adäquaten Versinnlichung, d. h. mit idealistischer Wahrheit dargestellt werden kann, und dieser Vorzug allein würde genügen, ihm auf dem Gipfel aller Poesie seinen Platz anzuweisen.

Es ist wohl zu beachten, dass diese Hochstellung der Lesepoesie in Gestalt des Romans hier aus rein ästhetischen Gründen ohne kulturgeschichtliche Nebenrücksichten erfolgt. Ob der Roman die Dichtungsform der Zukunft ist, und die Bestimmung hat, das Drama in seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung ebenso zu überwinden, wie dieses das Epos überwunden hat, scheint mir eine müssige Frage, da wir weder die Fähigkeit noch die Aufgabe haben, die Zukunft der kulturgeschichtlichen Entwickelung zu prophezeien. Wir haben es hier nur mit ästhetischer Beurtheilung zu thun, und da muss man sagen, dass aus dem einseitigen Gesichtspunkt der reinen Poesie betrachtet der Roman ebenso über dem Drama steht, wie aus dem universellen Gesichtspunkt der Kunst überhaupt betrachtet das Drama als Gesammtkunstwerk über der Lesepoesie steht. Die Aesthetik kann also nur die gleichmässige, nebeneinander herlaufende Pflege des Bühnendramas und der Lesepoesie fordern, ohne irgendwie die eine Seite gegen die andre zurückzusetzen. Ob der weitere Verlauf der Kulturgeschichte dieser Forderung entsprechen wird, hängt nach Seiten des Dramas wesentlich von der künftigen Entfaltung der Bühnenzustände und Theaterverhältnisse ab, die sich jeder Berechnung entziehen, nach Seiten des Romans von einer Wiedergesundung unsres durch eine schlechte Lektüre verdorbenen Volksgeschmacks. Die echte Lesepoesie hat die Kraft, die Epik, Lyrik und Dramatik der Vergangenheit in sich aufzuheben und über Zeiten, wo das Sagen, Singen und Spielen derselben aufgehört hat, oder doch in Verfall gerathen ist, hinüberzuretten, bis dahin, wo es wieder auftaucht, und sie dann zu neuem selbstständigem Leben als Vortragspoesie wieder aus sich zu entlassen.*)

*) Zur Aesthetik des Romans vgl. Spielhagen's „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans" (Leipzig 1883) und Keiter's „Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst" (Paderborn 1876).

XI. Die zusammengesetzten Künste.

1. Zusammensetzungen verschiedener Art.

Eine Zusammensetzung aus Naturschönem und Kunstschönem erfordert nicht eine zusammengesetzte, sondern eine einfache Kunst. So lange das Naturschöne dabei fortfährt, dasjenige zu bedeuten, was es ist, so wirkt die Kunstthätigkeit an demselben nur eine Verschönerung der von Natur gegebenen Schönheit und ist demgemäss unfreie Kunst (Gartenkunst, Kosmetik, Gymnastik u. s. w.); sobald dagegen das von der Kunst in Anspruch genommene Naturschöne aufhört, dasjenige zu bedeuten, was es ist, und vielmehr anfängt, etwas zu bedeuten, was es nicht ist, so ist es seinem Dasein als Naturschönes nach in den freien ästhetischen Schein der Kunst aufgehoben und die Kunst ist trotz dieser Verwerthung des Naturschönen für ihre Zwecke ebensowohl freie Kunst, wie sie einfache Kunst ist (Mimik).

Die Zusammensetzung einer bloss formalschönen Kunst niederer Stufe mit einer unfreien oder einer freien Kunst ergiebt ebenfalls keine zusammengesetzte Kunst, sondern eine einfache unfreie oder freie Kunst von inhaltlicher Bedeutung, in welcher die formalschöne Kunst als unselbstständiges Moment aufgehoben und zum blossen dienenden Ausdrucksmittel herabgesetzt ist. So sind die Sprachmimik, der ausdrucksvolle Gesang und die Tanzmimik einfache Künste, obwohl sie die formalschönen Künste des wohlklingenden Sprachvortrags, des *bel canto* und des ausdruckslosen rhythmischen Tanzes in sich einschliessen; denn diese formalschönen Künste haben einerseits für sich isolirt keine selbstständige künstlerische Bedeutung und sind andrerseits von den betreffenden inhaltlichen Künsten als unentbehrliche formale Seite zu der inhaltlichen gefordert. Ihre Unselbstständigkeit zeigt sich am schlagendsten darin, dass sie von freien und unfreien Künsten in gleicher Weise postulirt werden, und dass es ihnen gleichgültig ist, ob sie der einen oder der andern Art von Künsten dienen, wenn sie nur überhaupt einen Herren finden, dem sie dienen können. So hört ferner die für den Vortrag bestimmte Poesie darum nicht auf, einfache Kunst zu sein, weil sie mit dem poetischen Schein, der durch den Wortsinn geweckt wird, zugleich die formalschöne Kunst der Sprachgestaltung verbindet, die ja ebensogut auch den unfreien Künsten der Rede dienstbar ist; erst in dem Zusammentreten der Sprachmimik und der Vortragspoesie, d. h. in dem aktuellen ausdrucksvollen Vortrag der Dichtung entsteht eine zusammengesetzte Kunst, während die beiden zusammentretenden Künste einfache Künste sind, trotzdem sich an jeder von ihnen eine formalschöne Kunst von der inhaltlichen ablösen lässt.

Unfreie und freie Künste können ihre Werke mit einander verknüpfen, geben aber keine zusammengesetzten Künste. Wenn ein Prediger, oder ein Lobredner, oder ein Festredner sich zu poetischen Ergüssen versteigt, so benutzt er die Poesie sporadisch für die ausserästhetischen Zwecke seiner unfreien Kunstthätigkeit, d. h. er verwendet sie als Zierrath oder Ornament. Dasselbe thut ein Buchbinder, wenn er Pflanzenformen in einen Buchdeckel einpresst, ein Gold-

schmied, wenn er einen Schwertknauf mit einem Thierkopf endigt, oder ein Architekt, wenn er Karyatiden statt Säulen benutzt. In allen solchen Fällen, wo die Elemente der freien Kunst als völlig unselbstständige Glieder in den Zusammenhang des unfreien Kunstwerks so hineingezogen werden, dass sie ohne die Auflösung und Zerstörung seiner einheitlichen Totalität nicht aus demselben abgelöst und weggenommen werden können, in allen solchen Fällen hat man es ebenso nur mit einer einzigen und einheitlichen unfreien Kunst zu thun, wie mit einem einzigen und einheitlichen unfreien Kunstwerk. Anders dagegen, wenn die verzierenden Zuthaten von dem unfreien Kunstwerk reell oder auch nur ideell abgelöst werden können, ohne dessen künstlerische Einheit und ästhetischen Zusammenhang zu zerstören; dann haben dieselben als freie Kunstwerke einen selbstständigen Werth, der durch ihre Verknüpfung mit dem unfreien Kunstwerk nicht aufgehoben werden kann. Von dieser Art sind z. B. ungedruckte lyrische Gedichte, welche der Lobredner eines verstorbenen Dichters als Episoden und Beläge in seine Verherrlichung einflicht, oder die Reliefs an einer Vase, einem Schild oder einer Thür.

Aus dem Gesichtspunkte der freien Kunst sind die freien Kunstwerke in ihrem Werthe von dem zufälligen Anbringungsort ganz unabhängig, und darum kann dieser ihnen völlig gleichgültig sein, ausser sofern es sich um symbolische Beziehungen zu dem ausserästhetischen Zweck des unfreien Kunstwerks, d. h. um die Wahl der ästhetischen Motive handelt. Aus dem Gesichtspunkt der unfreien Kunst dagegen liefern die so angebrachten freien Kunstwerke die höchste und edelste Ornamentik an denjenigen Stellen, die ohne Ornament leer und kahl, d. h. unschön sein würden. Es kommt nur auf den Wechsel des Gesichtspunktes an, ob man die an einem Gebäude angebrachten Bildsäulen und Wandmalereien als freie plastische und malerische Kunstwerke geniessen will, oder ob man sie als architektonisches Ornament von höchster Vornehmheit auffassen will. Im ersteren Fall tritt man mit dem Interesse für die freien Künste der Plastik und Malerei an die Einzelheiten heran und widmet der Architektur nur eine flüchtige Beachtung; im letzteren Falle dagegen geht man mit vorwiegend architektonischem Interesse auf die Auffassung des Gesammteindrucks aus, bei dem die angebrachten freien Kunstwerke nur als stimmungsvolle Ausschmückung mitwirken. Die Freiheit der plastischen und malerischen Einzelkunstwerke bleibt nur gewahrt, so lange man von deren Anbringungsort als etwas für sie Zufälligem und Gleichgültigem abstrahirt; die Einheit des Gesammteindrucks bleibt nur gewahrt, wenn man von der Freiheit der verzierenden Einzelkunstwerke abstrahirt und sie ebenso wie Karyatiden und Blattornamente nur als dienende Glieder des unfreien Kunstwerks betrachtet. Im ersteren Falle wird man der architektonischen Betrachtung, im letzteren Falle der plastischen und malerischen nicht gerecht; es giebt keinen einzigen Gesichtspunkt, von dem aus man die Schönheit des unfreien und des freien Kunstwerks in Einem geniessen könnte, sondern nur der Wechsel der Gesichtspunkte kann beiden verknüpften Seiten ihre Würdigung widerfahren lassen.

Eine innere Einheit wird nur erzielt, wenn entweder das Ornament

auf selbstständigen Werth im Sinne freier Kunstwerke verzichten muss, oder das dieses Ornament tragende Kunstwerk bloss noch dem Zweck dient, Anbringungsort dieser freien Kunstwerke zu sein, wenn also entweder der selbstständige Werth der freien Kunstwerke oder derjenige des unfreien Kunstwerks in dieser Verbindung auf Null sinkt. Wenn dagegen jede Seite einen eigenen ästhetischen Werth, der über Null hinausgeht, behauptet, so ist die Verknüpfung beider Werthe nur eine äusserliche Nebeneinanderstellung, keine innere organische Vereinigung, wie diess die Nothwendigkeit eines Wechsels der Gesichtspunkte bei der Auffassung beider beweist. Der Versuch, die Realität eines unfreien Kunstwerks mit der ästhetischen Scheinhaftigkeit eines freien zu wirklicher Einheit zu verschmelzen, führt nothwendig zu einem gradezu schreienden Widerspruch, der auch dem roheren Sinne als solcher sich aufdrängt; so z. B. wenn eine reale Landschaft der schönen Gartenkunst mit den gemalten Hochgebirgen, Gletschern u. s. w. auf einer die Aussicht abschliessenden Gebäudewand zur Einheit des Gesammteindrucks zusammenfliessen soll.

Demgemäss kann freie und unfreie Kunst wohl Hand in Hand gehn, aber nicht zu einer zusammengesetzten Kunst verschmelzen; die eine kann der andern nützlich und förderlich sein, aber sie können kein organisch einheitliches Gesammtkunstwerk hervorbringen. Die Plastik wird es der Architektur und dem Kunstgewerbe danken, wenn sie ihr Plätze zur Aufstellung von Statuen oder zur Anbringung von Reliefs anweist, die Malerei wird vielleicht „ein Königreich um eine Wand“ geben, und die Baukunst wird sich freuen, wenn die bildenden Künste ihren Werken den edelsten Schmuck darleihen. Aber eine einheitliche zusammengesetzte Kunst (oder wie Krause sagte: Vereinkunst) aus unfreier und freier Kunst kommt dabei ebensowenig zu Stande, als wenn ein Parlamentsredner mit poetischen Citaten und zündenden Witzen umherwirft. Wie eng auch das Kunstgewerbe des Steinmetzen, Elfenbeinschneiders, Kupferschmieds und Goldschmieds mit der Plastik äusserlich und geschichtlich verbunden sein mag, innerlich gähnt zwischen der architektonisch stilisirten Karyatide und der freien Bildsäule eine Kluft, ähnlich wie zwischen dem Anstreicher und Stubenmaler, der das natürliche Material tüncht oder die Wände mit farbigen Mustern verziert, und dem Maler, der auf die Erzeugung malerischen Scheins ausgeht.

Am allerwenigsten kommt eine Einheit von Baukunst mit freien Künsten zu Stande, wenn die erstere nur den Innenraum abzuschliessen hat, in welchem die letzteren sich entfalten. Der Saal, in welchem der Besitzer eines Landhauses seine Oelbilder zusammengehängt hat, oder der Saal, in welchem ein Dichter seine Poesie vorträgt, oder der Saal, in welchem Koncerte abgehalten werden, mögen noch so zweckmässig in Bezug auf Beleuchtung, Akustik, Platzvertheilung u. s. w. eingerichtet sein, sie werden aber niemals mit dem Poesievortrag oder Koncert in Eins zusammenfliessen, auch dann nicht, wenn sie durch symbolische Wandmalereien eine möglichst vielseitige Hindeutung auf die in ihnen geübten freien Künste zeigen. Dasselbe gilt auch für das Gebäude, in welchem Theater gespielt wird.

Sonach ergeben sich zusammengesetzte Künste weder aus der Verbindung von Künsten mit etwas, das nicht aus Kunst entspringt, noch aus der Verbindung von freien oder unfreien Künsten mit formalschönen Künsten niederer Stufe, noch aus der Verbindung von freien mit unfreien Künsten. Zusammengesetzte Künste können wir nur noch suchen einerseits im Bereich der unfreien Künste für sich und andrerseits im Bereich der freien Künste für sich.

Im Bereich der unfreien Künste tritt uns ein Zusammenwirken mehrerer Künste an verschiedenen Stellen entgegen. Im Kunstgewerbe oder der Tektonik kann man noch kaum von einem Zusammenwirken mehrerer Künste reden, wenn die Tektonik die verschiedenen Zweige, in welche sie sich gewerblich gespalten hat, künstlerisch wieder zusammenfasst, z. B. in der äusseren Herstellung und inneren Ausstattung eines Bauwerks. Dagegen tritt allerdings ein Zusammenwirken mehrerer Künste ein, wenn die Baukunst und die Gartenkunst derart auf einander Rücksicht nehmen, dass ein ästhetischer Gesammteindruck von Baulichkeiten und Garten oder Park entsteht. Wie der ausserästhetische Zweck der Behaglichkeit und Annehmlichkeit des Lebens für die Bewohner ein einziger und ungetheilter ist, so soll auch der ästhetische Eindruck der passiven Zweckmässigkeit der Gebäude und Gartenanlagen ein einheitlicher sein. Diess wird erreicht, indem der Gartenkünstler die Theile des Gartens nach ihrer Lage zu den Gebäuden verschieden ausstattet, und indem der Baukünstler bei dem Grundriss und Aufriss der Gebäude schon auf die Bodenbeschaffenheit und das Verhältniss der Fenster zu den Aussichten Rücksicht nimmt. Aber die bestenfalls erreichbare Einheit bleibt doch immer auf der Stufe der passiven Zweckmässigkeit und der mit ihr verknüpften Stimmungen stecken; sie wird nicht zu einer organischen Einheit, weil diese die Aktivität des Zwecks voraussetzt. Deshalb kann man auch noch nicht hier von einer zusammengesetzten Kunst reden, sondern es bleiben immer zwei Künste, welche ihre Werke einander so anzupassen suchen, dass sie bei ihrer Nebeneinanderstellung oder Ineinanderlagerung einen möglichst harmonischen Gesammteindruck machen. Wahrhaft zusammengesetzte Künste finden wir im Bereich der unfreien Künste erst in den Künsten der ästhetischen Selbstdarstellung und künstlerischen Lebensgestaltung, indem die erstere die Kosmetik und die Kunst der unrhythmischen schönen Körperbewegung und Stimmentfaltung in ihren Dienst zieht, die letztere aber zu diesen Künsten noch die sämmtlichen unfreien Künste der Rede mit hinzunimmt. Es ist hier auf das bereits oben (S. 615—617, 622—624) über diese Künste Gesagte zu verweisen.

---

2. Die zusammengesetzten freien Künste.

a. Die binären Verbindungen.

α. Die Verbindungen von Wahrnehmungskünsten unter einander (Scenische Pantomime und Musiktanz).

Innerhalb der bildenden Künste ist eine zusammengesetzte Kunst nicht möglich. Der plastische Schein und der malerische Schein

schliessen einander aus, weil der erstere die volle, dreidimensionale Form (gleichviel ob mit verkürzter oder unverkürzter dritter Dimension) bietet, der letztere aber als zweidimensionaler Augenschein die Realität der dritten Dimension ausschliesst und dieselbe nur aus den zweidimensionalen Verhältnissen erschliessen und rekonstruiren lässt. Daneben kommt in Betracht, dass der plastische Schein die Abstraktion von der Farbe fordert, selbst dann, wenn die verschiedene Färbung der Theile als Mittel zur Erleichterung der Auffassung des Formenscheins benutzt ist, dass dagegen der malerische Schein erst dann voller und ganzer Augenschein ist, wenn bei ihm nicht von der Farbe abstrahirt wird. Die näheren Ausführungen sind bereits oben bei der Erörterung der farbigen Plastik und des Panoramas gegeben worden.

Eine Zusammenstellung der bildenden Kunst mit der Tonkunst ist möglich, bleibt aber äusserliche Nebeneinanderstellung, ohne zur inneren Einheit eines zusammengesetzten Kunstwerks organisch zu verschmelzen; sie ist am erträglichsten, wenn auf Gleichzeitigkeit beider Künste ganz verzichtet, und Abwechselung der verschiedenartigen Eindrücke an deren Stelle gesetzt wird, und sie ist am wirksamsten, wo es gar nicht auf ästhetische Wirkungen, sondern auf die Erregung realer Gefühle (z. B. religiöser oder patriotischer Art) abgesehen ist. Eine zusammengesetzte Kunst ergiebt sich also auch auf diesem Wege nicht, weil eine Kunst der zeitlosen Ruhe und eine Kunst der raumlosen Veränderung keinen gemeinsamen Berührungspunkt haben, aus welchem ihre organische Verbindung erwachsen könnte. Ein solcher Berührungspunkt ist innerhalb der Wahrnehmungskünste erst da gegeben, wo eine Kunst der raumzeitlichen Bewegung entweder nach ihrer räumlichen Seite hin mit einer Kunst der räumlichen Ruhe, oder nach ihrer zeitlichen Seite hin mit einer Kunst der zeitlichen Veränderung in Verbindung tritt. Der erstere Fall ergiebt die scenische Mimik, der letztere die musikalisch begleitete Tanzmimik.

Die Mimik ist demnach die einzige unter den Wahrnehmungskünsten, welche mit der bildenden Kunst eine direkte Verbindung eingehen kann, und alle Verbindungen der bildenden Kunst mit anderen Künsten als der Mimik sind lediglich durch die Mimik vermittelt. Die Mimik wirkt, soweit sie Geberdenmimik ist, nur als bewegter Augenschein, und darum ist es auch nur die Kunst des ruhenden Augenscheins unter den bildenden Künsten, mit welcher sie direkt in Verbindung tritt. Plastik kann im Bühnenschein vertreten sein; sie wirkt dann aber nur als Ornament des scenischen Scheins in demselben Sinne, wie stilvolle Möbel, Teppiche, Gefässe, Waffen u. s. w. im scenischen Schein es auch thun. Der sicherste Beweis dafür ist, dass es gleichgültig ist, nicht nur aus welchem Material eine Bildsäule auf der Bühne besteht, sondern auch ob sie plastisch gerundet oder bloss gemalt, also flächenhaft ist. Körperlich brauchen im scenischen Schein nur diejenigen Requisiten zu sein, welche praktikabel, d. h. beweglich und widerstandsfähig sein müssen; sie sind dann ebenso körperlich wie die Mimiker, die sich ihrer beim Spiel bedienen. So wenig die Schauspieler durch ihre Körperlichkeit die

Scheinhaftigkeit des Bühnenspiels stören, ebensowenig können diess die Waffen, mit denen sie fechten, die Stühle, auf denen sie sitzen, die Kannen, aus denen sie trinken u. s. w. Selbst der Umstand allein genügt, um das körperliche Möbel dem gemalten vorzuziehen, dass der Mimiker mit ihm in gleiche Höhe tritt, auch wenn er nicht mit demselben zu prakticiren hat; der bloss gemalte Tisch neben dem Mimiker würde in seiner flächenhaften Gegensätzlichkeit gegen dessen körperliche Gestalt störend wirken.

Es ergiebt sich daraus, dass womöglich nur die Hinterwand gemalt sein soll, welche ohnehin eine ebene Fläche ist und demnach die normalen Bedingungen für die Erzeugung des malerischen Augenscheins bietet; alles übrige müsste Proscenium oder rein dekorative Abgrenzung durch Teppiche, Draperien u. s. w. sein. Diese Einrichtung der Bühne hat bereits Schinkel für das Berliner Schauspielhaus gefordert*), ohne mit seinen Vorschlägen durchdringen zu können, welche zwischen der malereilosen Bühne Shakespeares und der entarteten modernen Bühne die rechte Mitte halten. Das epische Drama verzichtet noch auf scenischen Schein (selbst noch bei Shakespeare), d. h. auf die Verbindung von Mimik und Malerei, beschränkt sich auf Mimik und überlässt die Ausmalung der Lokalität, in welcher das Stück spielt, gänzlich der Phantasie des Zuschauers. Die moderne Bühneneinrichtung hingegen geht darauf aus, an Stelle des malerischen Scheins auf der Bühne eine Imitation der Wirklichkeit zu bieten, die von dem Urbild wo möglich nicht mehr zu unterscheiden sein soll. Das Ideal dieser Richtung ist das geschlossene Interieur mit wirklichen Seitenwänden und wirklicher Decke, die wo möglich mit echten Holzpannelen, Ledertapeten u. s. w. bekleidet sein, also die Mitwirkung der Malerei überflüssig machen sollen. Leider ist dieses Princip auf Landschaften nicht übertragbar; hier hat es nach wie vor bei der Malerei sein Bewenden, und der Kontrast zwischen der imitirten Wirklichkeit des Interieur mit der nachfolgenden Landschaft macht den Mischmasch entgegengesetzter Kunstprincipien dem Zuschauer recht augenscheinlich. Noch immer bedeuten die hintereinanderhängenden Soffiten den blauen Himmel und die hintereinanderstehenden Seitenkulissen den Wald oder die Häuserzeile der Strasse. Der Widerspruch zwischen der Zweidimensionalität des malerischen Scheins und der Dreidimensionalität der Bühne tritt grell zu Tage, und lässt sich durch keinerlei Mittelchen und Aushülfen vertuschen.

Bei dem imitirten Interieur besteht dieser Widerspruch nicht, weil die Malerei hierbei nicht mehr als Kunst sondern nur noch als Handwerk (wie bei dem Ausmalen einer wirklichen Stubendecke) mitzuwirken hat und auf malerischen Schein gänzlich verzichtet wird. Das „realistische" französische Drama sucht deshalb den „Salon" als einzigen Schauplatz festzuhalten, was ihm dadurch erleichtert wird, dass sich die Vorgänge in der „Gesellschaft" fast ganz im Rahmen des Salons abspielen. Bei der Bühne mit bloss gemalter Hinterwand besteht der Widerspruch ebenfalls nicht, weil der malerische Schein

*) Bayreuther Blätter 1887, 3tes Stück.

erst da beginnt, wo die Bühne als solche aufhört, und dieser ruhende malerische Schein als Hintergrund den bewegten mimischen Schein als Vordergrund mit in sich aufnimmt. Bei der Bühne mit Seitenkulissen aber ist der Widerspruch ein doppelter: erstens indem die Malerei sich mit der unmöglichen Aufgabe abquält, eine richtige perspektivische Wirkung auf einer Reihe hinter einander stehender und einander überragender Bildflächen zu erzielen, und zweitens indem die körperlichen Darsteller und Requisiten in einer Höhe und Schulter an Schulter mit bloss gemalten Seitenkulissen stehn.

In diesen Widerspruch hat die Bühne sich dadurch verwickelt, dass sie eine grössere Tiefe anstrebte, als das Proscenium sie gestattete, und sie hat diese grössere Tiefe angestrebt, um eine grössere Massenentfaltung von Darstellern und Chorpersonal zu ermöglichen. Im Schauspiel und sogar in der Oper ist dieses Streben selbst schon verkehrt; denn auch der Opernchor braucht nicht stark zu sein, wenn er nur gut ist. Im Ballet aber wird das Streben nach Entfaltung eines möglichst zahlreichen Tanzchors behufs Steigerung der malerischen Gruppenwirkung nicht zu tadeln sein, und deshalb wird wohl auch das Ballet, so lange es eine selbstständige Pflege findet, an der Bühne mit Seitenkulissen festhalten. Für das Schauspiel und die Oper dagegen liegt ein solcher Grund nicht vor, und ist daher bei diesen eher darauf zu hoffen, dass richtigere künstlerische Grundsätze für die Bühneneinrichtung zur Geltung gelangen. Die blosse Pantomime, die noch weder durch Musikbegleitung zum Ballet, noch durch Sprachmimik zum Schauspiel geworden, sondern binäre Verbindung von Geberdenmimik und Malerei geblieben ist, pflegt sich noch mit einem sehr einfachen scenischen Apparat zu begnügen, wofern sie nicht ganz auf einen solchen verzichtet; da aber bei dieser Verbindung zum ersten Mal die Grundsätze der Bühneneinrichtung zur Sprache kamen, so schien es zweckmässig, dieselben sogleich allgemeingültig für alle Arten der Bühnenspiele zu erledigen. —

Die zweite Verbindung von zwei Wahrnehmungskünsten, die von Musik begleitete Tanzmimik, ist diejenige Kunstform des Tanzes, in welcher derselbe allein eine gewisse kunstgeschichtliche Bedeutung beanspruchen kann. Es ist daher kein Wunder, dass alle Untersuchungen über die Geschichte des Tanzes ebensosehr die Tanzmimik wie den Musiktanz betreffen, um so weniger, als von diesen beiden allein die Tanzmusik durch Schrift fixirt durch die Jahrhunderte überliefert werden konnte, während die dürftigen und unzulänglichen Beschreibungen über abgestorbene Tänze früherer Zeiten wesentlich erst durch Untersuchung der überlieferten musikalischen Tanzweisen für die Phantasie eine greifbarere Gestalt gewinnen.*) Es kommt wesentlich darauf an, dass die begleitende Musik zum Tanze ganz und gar Tanzmusik ist, d. h. aus reinen Tanzweisen besteht, welche ja einen hinlänglich grossen Spielraum bieten, um die reichste Abwechselung von Stimmungen, Gefühlen und mimischen Handlungen zu entfalten.

*) Vgl. Fr. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland (2 Theile, Leipzig 1886). Von älteren Werken: R. Voss, der Tanz und seine Geschichte (Berlin 1868) und Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst (Leipzig 1862).

Die Tanzmusik wird ihren Charakter danach ändern müssen, ob die Tanzmimik ein Uebergewicht formalschönen Tanzes oder ein Uebergewicht ausdrucksvoller mimischer Handlung in der Verschmelzung beider Seiten zeigt. Dem mehr oder bloss formalschönen Tanze entspricht auch eine mehr oder bloss formalschöne Tanzmusik; die überwiegend ausdrucksvolle Tanzmimik fordert auch eine ausdrucksvollere Musik.

Die Tanzmusik zu geselligen Tänzen, bei denen die Seite des mimischen Ausdrucks stark abgeschliffen oder ganz verloren gegangen ist, wird demgemäss ebenfalls zu einer ausdruckslosen formalen Schönheit heruntersinken müssen, welche in einer Steigerung der sinnlich angenehmen Reizwirkung Ersatz für den Mangel eigentlichen Gefühlsgehalts sucht. So lange diese Steigerung der sinnlichen Annehmlichkeit nur der Ausdruck für das derbe und unschuldige sinnliche Behagen eines leichtlebigen, lustigen Volkes ist (wie z. B. der Wiener Walzer), wird man einer solchen Tanzmusik dasselbe beschränkte Recht im Reiche der Musik zugestehen können, wie etwa den niederländischen Wirthshausscenen im Reiche der Malerei; wo höhere Ansprüche nicht berechtigt sind, kann ein solches bloss sinnliches Behagen ganz am Platze sein. Anders, wenn die Tanzmusik die müde Schlaffheit eines blasirten Volksgemüths oder blasirter Gesellschaftsklassen widerspiegelt, welche nach raffinirten Reizen verlangt, um sich zu neuer Begehrlichkeit aufprickeln zu lassen. Wenn der relative Mangel an Grazie in dem derbsinnlichen Behagen noch durch einen Ueberschuss an gesunder Lebenskraft und Lebenslust einigermaassen aufgewogen werden kann, so wird hier der Mangel an Grazie durch den Wechsel träger rücksichtsloser Nonchalance mit orgiastischer Wüstheit nur um so empfindlicher gemacht. Eine Tanzmusik, die solchen Entartungen des Tanzes entspricht, muss selbst künstlerisch entartet sein und fällt ebenso aus dem Gebiete der freien Kunst heraus, wie der gesellige Tanz, dem sie dient und dem sie sich anpassen muss.

Eine solche Entartung des geselligen Tanzes und der ihm dienenden Tanzmusik kann aber wiederum nicht ohne Rückwirkung bleiben auf den Kunsttanz. Denn die Wahrung der Grazie ist die erste Bedingung sowohl für den Tanz wie für die Tanzmusik, und der Kunsttanz müht sich vergebens ab, dem geselligen Tanz seiner Zeit ein Spiegelbild der ästhetisch geforderten Bewegungsgrazie vorzuhalten, wenn er von einer Tanzmusik begleitet wird, die durch die Rückwirkung einer ungraziösen, rohen, gemeinen oder überraffinirten geselligen Tanzmusik verdorben ist. Die Tanzmusik einer solchen entarteten Zeit hat den Vortheil, auf diejenige vergangener Zeiten zurückgreifen und an deren Anmuth und Zierlichkeit, Würde und Vornehmheit sich erquicken und regeneriren zu können; wenn sie diesen Vortheil recht auszunutzen versteht, wird sie wohl im Stande sein, sich gegen die Verrohung durch die gesellige Tanzmusik der Gegenwart zu wehren und die Bestrebungen des Kunsttanzes nach Wiederbelebung zu unterstützen.

Die Aufgaben, welche ein wirklich vornehmer Kunsttanz dem Komponisten stellt, sind keineswegs zu unterschätzen. Je höher die Mimik an der Tanzmimik sich über die formale Schönheit der Be-

wegungen erhebt, desto höher wird dem Komponisten sein Ziel gesteckt, desto schwerer wird es, dasselbe zu erreichen, desto grösser wird aber auch der künstlerische Werth des erreichten. Wenn eine hellenische Tänzerin eine mythologische Scene mimte, so dürfen wir annehmen, dass der begleitende Flötenspieler seine ganze Kunst aufbot, um mit den Ausdrucksmitteln der damaligen Musik dem Wechsel der ausgedrückten Gemüthsbewegungen und Leidenschaften zu folgen; er wusste ganz genau aus vielen Proben, in welcher Reihenfolge und in welchem Tempo die Tänzerin die Glieder der Handlung auf einander folgen liess, und ordnete sich derselben unter. Gegenwärtig pflegt ein Opernkomponist eine Tanzmusik zur Balleteinlage zu schreiben, ohne etwas Genaueres vom Kunsttanz zu verstehen und ohne sich mit dem Balletmeister und den Tänzern in Verbindung zu setzen; er überlässt es diesen, sich nach der Musik einzurichten, so gut sie eben können. Die Musik richtet sich nicht nach der mimischen Handlung und ihren wechselnden Phasen, sondern diese soll sich nach der Musik richten, von der wieder die Tänzer nichts verstehen. Die Folge ist dann oft ein unorganisches Aggregat, bei dem nicht vielmehr als die Rhythmen übereinstimmen. Die ausdrucksvolle Geberdenmimik des Tänzers trifft mit ganz beliebigen Stellen der Musik zusammen, und die Dauer der Tanzmusik nöthigt ihn zur Zeitausfüllung durch eine Menge ausdrucksloser formalschöner Tanzbewegungen.

Beim Balletkomponisten liegt die Sache zwar umgekehrt, aber noch schlimmer. Derselbe bekommt vom Balletmeister das geschriebene Scenarium und hat nun zu den verschiedenen Solo-, Duo- und Chortänzen sowie auch zu den eigentlichen Handlungsscenen Musik zu liefern, ohne dass die Handlungsscenen ihm vorher pantomimisch vorgespielt sind. In Folge dessen legt er den Schwerpunkt der Komposition auf die Solo-, Duo- und Chortänze, welche wesentlich als episodische Einlagen in die mimische Handlung eingefügt sind. In diesen kann er sich als Musiker in den üblichen musikalischen Tanzformen völlig frei bewegen, und der Balletmeister arrangirt erst nachher die Tänze wie bei der Balleteinlage in der Oper. Ein durchschlagender Galopp oder Walzer geht von der Bühne auf alle Bälle der Saison, auf alle Pianos und Leierkasten über und macht den Namen des Komponisten populär; auf die Handlung beim Ballet achtet ja doch niemand. Was Wunder dass er sich damit begnügt, die Musik über die Untiefen der Handlungsscenen mit guter Manier hinüberzulootsen, um nur bald wieder zu einem richtigen Tanz zu gelangen; der Balletmeister ist ja zufrieden, wenn die Musik die richtige Zeitdauer hat, und auf die Regulirung der letzteren beschränkt sich das Zusammenwirken von Balletmeister und Komponist. Unter solchen Umständen ist es begreiflich, dass Musiker von Bedeutung sich nicht zur Balletkomposition drängen, und dass den Balletmeistern und Tänzern ein unbedeutender Routinier grade recht und bequem ist.

Es ist nicht zu erwarten, dass bei den gegenwärtigen Zuständen des Bühnenkunsttanzes diese Missverhältnisse eine Aenderung erfahren sollten; diess darf aber die Aesthetik nicht hindern, darauf hinzuweisen, wie das kunstgemässe Verhältniss zwischen Tanzmimik und musikalischer

Komposition beschaffen sein sollte. Das Zusammenwirken muss hier ebenso innig sein, wie dasjenige zwischen Dichter und Komponist. Die Tanzmimik ist hier die Kunst, welche den vorstellungsmässig bestimmteren Inhalt hat, und deshalb muss sie für die Wahl des Sujets und die künstlerische Auffassung desselben bestimmend sein, und die Musik hat sich ihren Intentionen anzuschliessen und die von ihr ausgedrückten Gefühle musikalisch zu erläutern. Der Musiker kann diesen Ansprüchen nur unter zwei Bedingungen genügen, entweder wenn er sich vom Balletmeister die Handlung vorführen lässt, sei es durch ihn selbst oder durch Tänzer und Tänzerinnen, denen derselbe ihre Rollen einstudirt hat, oder aber wenn der Musiker selbst als Balletmeister fungirt, d. h. die Tanzhandlung sowohl erfindet als auch sie den Tänzern persönlich bis in die einzelnsten Züge einstudirt. Im letzteren Falle ist es natürlich gleichgültig, ob er zuerst die Musik schreibt, oder zuerst die Tanzmimik den Tänzern probeweise einstudirt; ersteres wird sogar den Vortheil haben, dass die Musik das Verständniss seiner Intentionen erleichtert. Aus einer solchen Wechselwirkung könnte die Musik den grössten Gewinn ziehen, insofern die Tanzmimik in jedem Augenblick dem Zuschauer vor Augen führt, an welche Art von Situationen, Handlungen und Motiven die Gefühle und Stimmungen sich anlehnen, welche die Musik zum Ausdruck bringt. Der Vortheil würde ähnlicher Art sein, wie bei der Komposition einer Dichtung, wo die Worte dasjenige der Phantasie klar machen, was die Musik in wortloser Gefühlssprache dem Gemüthe einprägt. Die Aufgabe der Musik würde um so dankbarer sein, je bedeutender und mikrokosmischer die mimische Handlung wäre, welche sie zu illustriren hat. Wenn einmal ein genialer Komponist sich dieser Aufgabe mit Liebe widmete, dann würde der Eindruck der begleitenden Tanzmusik zu einer Höhe emporsteigen, dass der oder die ausführenden Tänzer grosse Mühe hätten, in ihren Kunstleistungen den Wirkungen der begleitenden Kunst auch nur ebenbürtig, geschweige denn überlegen zu bleiben. Wenn aber ein genialer Komponist sich mit einem genialen Tänzer gleichviel welchen Geschlechts vereinigte, so müsste dabei ein Gesammtkunstwerk von der grössten Wirkung zu Stande kommen, das an Kunstwerth ebenso hoch über den bedeutendsten antiken Leistungen dieser Art stände, wie die moderne Musik über der antiken.

β. Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten mit Poesie (Poesievortrag, Vokalmusik und dekorationsloses Schauspiel).

Die bildenden Künste können sich mit Poesie im Allgemeinen nicht zu einer organischen Einheit verschmelzen. Der Grund ist zunächst derselbe, weshalb auch bildende Kunst und Tonkunst sich nicht verschmelzen können: die eine ist unzeitlich, die andre unräumlich, und darum fehlt der gemeinsame Berührungspunkt. Diese Analogie zwischen beiden Zusammensetzungsversuchen trifft aber nur dann genau zu, wenn man bei der Dichtkunst nicht den poetischen Phantasieschein als solchen in Betracht zieht, sondern die Reihe von Wahrnehmungseindrücken, welche denselben erwecken sollen, d. h. also entweder die zeitliche

Reihe der hörbaren Wortklangbilder oder die Aufeinanderfolge der mit dem Blick durchlaufenen Wortzeichenbilder. Für diese Reihen von Gehörs- und Gesichtswahrnehmungen ist es zweifellos richtig, dass sie eine zeitliche Veränderung darbieten, welche theils ohne Räumlichkeit ist, theils nur eine solche Räumlichkeit besitzt, von welcher der Leser erst wieder abstrahiren muss. Die Successivität dieser Wahrnehmungseindrücke bei dem Dichtwerk verträgt sich ebenso wenig mit der Simultaneïtät der räumlichen Anschauung eines Werkes der bildenden Kunst, wie sich die Successivität der musikalischen Eindrücke mit derselben verträgt.

Diese Thatsache behält selbst dann ihre Bedeutung, wenn man in Erwägung zieht, dass diese Gehörs- oder Gesichtseindrücke bei der Dichtung doch noch nicht der künstlerische Schein selbst, sondern nur das Mittel seiner Erweckung sind; denn wenn auch nach der Gewinnung des poetischen Phantasiescheins von dem Mittel seiner Erweckung als von einem nicht zur Sache selbst gehörigen mehr oder weniger abstrahirt wird, so bleibt doch, wie oben erörtert ist, die Successivität dieser Wahrnehmungseindrücke maassgebend für die Successivität und stetige Veränderlichkeit des poetischen Phantasiescheins selbst. Der letztere enthält ja allerdings die Räumlichkeit ebenso in sich wie die Zeitlichkeit und besitzt dadurch anscheinend den erforderlichen Berührungspunkt, um ebenso wie die Mimik mit der bildenden Kunst in organische Verbindung zu treten. Aber einerseits ist die stete Wandelbarkeit dieses Scheins, die aus der Successivität der vermittelnden Wahrnehmung entspringt, ein Hinderniss der Verschmelzung; andrerseits tritt als zweites Hinderniss hinzu, dass die Räumlichkeit der bildenden Kunst der Wahrnehmung, diejenige der Poesie aber der Phantasie angehört.

Auch die Mimik zeigt für gewöhnlich eine fortwährende Veränderung; aber diese Veränderung erleidet doch auch zeitweilige Unterbrechungen durch ruhende Stellung der Gestalten, welche die Verschmelzung mit dem Hintergrund erleichtern, und selbst die Beweglichkeit der Figuren enthält keinen Widerspruch gegen die relative Ruhe des gemalten Hintergrundes. Die Malerei erhebt bei ihrer Verbindung mit der Mimik keinerlei Anspruch darauf, mit den Figuren der letzteren zu konkurriren, also etwa die handelnden Personen als ruhende noch einmal auf die Leinewand des Hintergrunds zu malen, welche als bewegte auf der Bühne agiren, sondern sie bescheidet sich mit der Darstellung der Scenerie ohne Figuren. Die Malerei aber, welche mit der Poesie eine Verbindung sucht, bescheidet sich selten mit der figurenlosen Landschaft, sondern giebt in ihren Illustrationen gewöhnlich die handelnden Figuren als ruhende mit, und legt sogar auf diese den Nachdruck. Die Mimik bietet dem Beschauer nur bewegte Gestalten, aber keinen Hintergrund; den Hintergrund, den die Mimik schuldig bleibt, muss entweder die Malerei oder die dichterische Phantasie des Zuschauers hinzufügen, so dass in Bezug auf den Hintergrund ebensowohl wie in Bezug auf die handelnden Figuren jede Möglichkeit einer Kollision zwischen Mimik und Malerei ausgeschlossen ist.

Bei der Vereinigung von Malerei und Dichtkunst hingegen fehlt die friedlich schiedliche Gebietstrennung und Arbeitstheilung, durch welche bei der Vereinigung von Malerei und Mimik die Gefahr einer Kollision ausgeschlossen wird. Wie die illustrirende Malerei die Figuren, so zieht der poetische Phantasieschein auch den Hintergrund in seinen Bereich, und damit ist auf beiden Seiten die Kollision gegeben. Die Malerei stellt die Figuren als ruhend dar, welche im poetischen Phantasieschein bewegt sind, und die Malerei giebt die Scenerie als etwas Simultanes, welche die Phantasie sich in successiver Durchwanderung erst erbaut. Der malerische Schein tritt als Doppelgänger des poetischen Scheins auf, aber als ein Doppelgänger, in welchem das Original sich nicht wieder erkennt. Der günstigste Fall ist der, dass die Malerei aus der langen Reihe des wechselnden Phantasiescheins einen oder einige wenige Momente zur Illustration herausgreift und für die Wahrnehmung fixirt. Damit ist aber bereits auf organische Einheit verzichtet. Denn selbst wenn ein sachlicher Widerspruch zwischen der Illustration des Malers und dem Phantasieschein des Hörers oder Lesers vermieden wird, was kaum möglich ist, bleibt doch der formelle Widerspruch bestehen, erstens dass die Malerei nicht dem Ganzen des Poesiescheins sich anschmiegen kann, sondern nur einzelnen herausgerissenen Momenten, und zweitens dass der die Dichtung Geniessende mit einem plötzlichen Ruck aus der Sphäre des Phantasiescheins herausgerissen und in diejenige des Wahrnehmungsscheins hinübergeschleudert wird, um sich dann von Neuem in die erstere zurückzuversetzen. Dieses Hin- und Herspringen aus einer Art des Scheins in die andre ermüdet um so mehr, je öfter es zugemuthet wird.

Ein illustratives Gemälde wird man deshalb am besten geniessen, wenn man zwar die Dichtung und die betreffende Stellung derselben kennt und im Kopfe hat, aber nicht gleichzeitig vorlesen hört; an einer durch ein Gemälde hervorgerufenen Dichtung wird man am ehesten Geschmack finden, wenn man das Gemälde zwar in Erinnerung aber nicht vor Augen hat. Man muss das erstere rein als Werk der bildenden Kunst, das letztere rein als Werk der Dichtkunst auffassen, die nur zufällig ihr Sujet dem Werke eines andern Kunstgebiets verdanken; die Kenntniss dieser stofflichen Anregung kann dem Verständniss förderlich sein, ihr Vorhandensein wird aber niemals das Kunstwerk zu einem aus mehreren Künsten zusammengesetzten machen.

Wenn man es mit Zuhörern von einer armen und schwer erregbaren Phantasie zu thun hat, so mag die successive Vorführung von Illustrationen zu der vorgetragenen Dichtung im Stande sein, deren Wirkung zu erhöhen, aber doch nur darum, weil sie ohne diese Unterstützung durch malerischen Wahrnehmungsschein in diesen Zuhörern überhaupt keinen hinlänglich bestimmten und anschaulichen ästhetischen Schein auslösen würde. Die Verbindung beider Künste hat also in diesem Falle den Zweck, der subjektiven Schwerfälligkeit und Unempfänglichkeit durch äussere Mittel zu Hülfe zu kommen, welche unter diesen Voraussetzungen eben nicht von der künstlerisch feinsten Art zu sein brauchen (die „Morithaten“ der Jahrmarkts-

barden). Je weniger ausgeführt und durchgeführt die Illustration ist, je mehr sie sich in den bescheidenen Grenzen einer mit wenigen, aber charakteristischen Strichen andeutenden Skizze hält, desto weniger wird sie mit dem poetischen Phantasiebilde in Widerspruch treten können. Je weniger ausgeführt und je skizzenhafter die Dichtung ist, je weniger Wandlungen sie deshalb dem poetischen Phantasieschein von einer Illustration bis zur nächsten zumuthet, desto weniger kommt der poetische Phantasieschein zu selbstständiger Entfaltung und zu voller Bestimmtheit neben dem Wahrnehmungsschein, desto lückenloser wird die Begleitung des ersteren durch den letzteren auf Schritt und Tritt und desto weniger störend und durchrüttelnd wird das Hinüber- und Herüberspringen aus einer Art des Scheins in die andre.

Eine Illustration nach je zwei Verszeilen wirkt günstiger als eine nach je vier; je rudimentärer die Dichtung und je skizzenhafter die Illustrationen sind, desto mehr wird der Widerspruch verschleiert und annähernd der Schein einer gegenseitigen Deckung erzeugt. Es liegt auf der Hand, dass ausser der naiven volksthümlichen Schauerballade, die sich im Gebiete des kalt-Grässlichen bewegt, nur komische Dichtungen diesen Anforderungen entsprechen können; da die erstere aus dem Gebiete der Kunst aus ästhetischem Gesichtspunkt auszuscheiden ist, so bleibt für die Verbindung von Zeichnung und Dichtung nur das Komische übrig, bei welchem das choquirende Hinüber- und Herüberspringen aus einer Sphäre des ästhetischen Scheins in die andre nicht nur aufhört, störend zu sein, sondern mit dem Hinundherspringen des Komischen zwischen Absurdität und Selbst-*reductio ad absurdum* zusammenschmilzt zu einer Steigerung der komischen Wirkung. Deshalb sind die „Münchener Bilderbogen", wie sie durch Wilhelm Busch zu ihrem Höhepunkt geführt sind, die einzige ästhetisch berechtigte Art der Verbindung von bildender Kunst und Dichtkunst. Eine Ueberschätzung ihres ästhetischen Werthes ist kaum zu befürchten; wohl aber liegt Grund vor, der bisherigen Unterschätzung derselben entgegenzutreten und ihnen den ihnen gebührenden Platz nicht nur in der Kulturgeschichte, sondern auch im Reiche der Kunst und in der Kunstgeschichte anzuweisen. —

Von den drei Tonkünsten: Instrumentalmusik, Sprachmimik und ausdrucksvoller Gesang, sind nur die beiden letzten fähig, sich mit der Poesie, speciell der Vortragspoesie, zu einer organischen Einheit zu verbinden und ergeben dann den gesprochenen oder gesungenen Poesievortrag als zusammengesetztes Kunstwerk. Die Instrumentalmusik hingegen ist nicht im Stande, eine organische Einheit mit der Poesie zu bilden, es sei denn, dass dieselbe durch den Gesang vermittelt werde. Eine recitirte Dichtung kollidirt, wie schon oben (S. 683—684) bemerkt, durch die gleitende Tonhöhe der Rede beständig mit der festen Tonhöhe der Instrumentalmusik, und giebt entweder lauter musikalische Dissonanzen, oder wird singend ohne sich zum wirklichen Gesang zu erheben. Am erträglichsten ist das Melodrama noch dann, wenn kurze Redesätze mit kurzen musikalischen Zwischenspielen abwechseln, also die Musik während der Dichtung, und die Dichtung während der Musik pausirt, ähnlich wie bei der Abwechselung von Bild und Schrift

in den Bilderbogen, oder bei der Abwechselung von Transparentbildern mit musikalischen Aufführungen. Die blosse Lektüre der Poesie ist zwar frei von der melodramatischen Kollision, aber sie gelangt dennoch nicht zur organischen Einheit mit einer gleichzeitig ins Ohr fallenden Musik. Die letztere kann höchstens die für die Lektüre günstige Stimmung befördern, wird dann aber nur mit halbem Ohre gehört; die Lektüre verlangt eben volle ungestörte Einkehr in's eigne Innere, und möglichsten Ausschluss jeder sonstigen gleichzeitigen Wahrnehmungseindrücke. Zwischen der Vortragspoesie und den Tonkünsten bildet die Gehörswahrnehmung der vorgetragenen Dichtung das verknüpfende Band; bei der Lesepoesie, wo dieses Band fehlt, ist die Geschiedenheit des poetischen Phantasiescheins vom musikalischen Ohrenschein zu gross, so dass das Ergebniss ebenso negativ ausfällt als da, wo das Mittelglied zwar vorhanden ist, aber den Widerspruch der gleitenden und festen Tonhöhe nicht zu überbrücken vermag.

Für den recitirenden, sprachmimischen Poesievortrag ist eigentlich nur die Vortragspoesie, und speciell die Epik berechnet; aber in Ermangelung eines Komponisten und eines Sängers lässt man sich auch die Recitation von lyrischen Gedichten, besonders von solchen, die in malerische Epik eingeflochten sind, gefallen, und in Ermangelung von Bühne und Schauspielern nimmt man auch wohl mit der Vorlesung von dramatischen Dichtungen vorlieb. Ja sogar die eigentliche Lesepoesie kann zur Vorlesung benutzt werden, und zwar nicht bloss zu einer möglichst tonlosen Vorlesung (wie unter handarbeitenden jungen Mädchen), sondern zum sprachmimischen Vortrag durch sprachmimische Künstler oder Virtuosen. Es bedarf indess hierzu einer besonderen Rechtfertigung oder Entschuldigung, wie sie z. B. bei Dialektdichtungen darin gegeben sein kann, dass von Uneingeweihten der Dialekt leichter beim Hören als beim Lesen verstanden wird. Wie sehr die sprachlichen Kunstformen der Vortragspoesie durch die Rücksicht auf das zusammengesetzte Kunstwerk des Poesievortrags bedingt sind, ist schon oben erwähnt. —

Die Verbindung von Gesang und Poesie ergiebt die Vokalmusik, welche gewöhnlich als zweite Gattung der Musik neben der Instrumentalmusik aufgeführt wird; es wird indess bei dieser Gliederung der Musik in Instrumentalmusik und Vokalmusik übersehen, dass eine einfache und eine zusammengesetzte Kunst nicht wohl koordinirte Glieder derselben Eintheilung sein können. Die Instrumentalmusik ist die reine Musik, die Vokalmusik hingegen ist aus Musik und Poesie zusammengesetzt, so zwar, dass die musikalische Seite des Kunstwerks ganz und gar aufgehobenes Moment im Gesangvortrag geworden ist. Wo Vokalmusik in Begleitung von Instrumentalmusik auftritt, da haben wir es nicht mehr mit der Verbindung von zwei Künsten (Poesie und Gesang), sondern von drei Künsten (Poesie, Gesang und Instrumentalmusik) zu thun. Die binäre Verbindung von Poesie und Musik ist die unbegleitete, reine Vokalmusik, gleichviel ob einstimmige oder mehrstimmige. Vom ausführenden Gesange unterscheidet die Vokalmusik sich dadurch, dass sie Text und Musik in die richtige organische Verbindung zu bringen hat; die Kunst des Sängers hat nicht die Auf-

gabe, den Text zu dichten, oder denselben in Musik zu setzen, sondern diese Aufgabe bleibt der Vokalmusik überlassen. Bei einfachen Ansprüchen an einstimmigen Gesang wird der Dichter häufig in der Lage sein, zugleich die Tonweise anzugeben, welche ihm zu seinem Gedichte passend dünkt; je verwickelter dagegen die specifisch musikalischen Kunstformen im Laufe der Musikgeschichte werden, desto unumgänglicher wird es, dass ein fachmännisch gebildeter Musiker die Komposition übernimmt, gleichviel ob er selbst dabei als Dichter fungirt, oder ob er die vorgefundene oder von ihm bestellte Dichtung eines andern in Musik setzt.

Je weiter die Instrumentalmusik dem Einfluss der Vokalmusik Eingang gestattet, desto leichter kann auch der Fall vorkommen, dass ein Musiker zunächst Instrumentalmusik erfindet, die aber gesangsmässig koncipirt ist („Lieder ohne Worte") und später ein Dichter sich angeregt fühlt, die Worte hinzuzufügen. Die Arbeit des Dichters ist in diesem Falle ähnlich, wie wenn er den Text einer Vokalmusik in eine andre Sprache zu übersetzen hat, nur dass es hier die Tonsprache selbst ist, aus welcher er in die Wortsprache übersetzt. Wenn Komponist und Dichter eine und dieselbe Person sind, so wird zwar in der Regel das poetische Sujet und die poetische Urkonception den Ausgangspunkt des Gesammtkunstwerks bilden, aber die durchgehende Grundstimmung desselben kann sehr wohl durch die musikalischen Konceptionen der wichtigsten Motive bestimmt sein, und bei der Ausführung im Einzelnen kann bald die Dichtung den Leitstern der Komposition, bald die musikalische Erfindung das Regulativ der Dichtung abgeben. In allen diesen Fällen wird darauf zu achten sein, dass die Grundstimmung der Poesie und Musik dieselbe ist und der Stimmungs- und Gefühlswechsel in beiden vollständig parallel läuft, dass ferner die Hebungen und Senkungen, Steigerungen und Nachlässe, Accente, Pointen und Uebertrumpfungen der poetischen und der musikalischen Deklamation sich decken, und dass endlich die auf hohe Töne gelegten Steigerungen und Accente mit möglichst vollen Vokalen und nicht mit dem spitzen Vokal *i* zusammentreffen. Diess alles gilt auf dieselbe Weise für den Uebersetzer oder Erfinder eines Textes zu einer vorhandenen Musik, wie für den Komponisten eines vorhandenen Textes, wie auch für einen Dichterkomponisten, dessen poetische und musikalische Konceptionen Hand in Hand gehen und sich wechselseitig befruchten.

Diejenige Poesie, welche für die Verbindung mit der Musik geeignet ist, ist die Lyrik. Von der Epik und Dramatik kommt nur die lyrische Epik und lyrische Dramatik für diese Verbindung in Betracht, und beide um so eher, je lyrischer sie sind, oder je stärker das Lyrische in ihnen vertreten ist, durch welches allein sie mit der Musik verknüpft werden. Von der Lyrik ist es ebenfalls die rein lyrische Stimmungs- und Situationslyrik, welche am meisten zur Komposition geeignet ist; jedenfalls ist sie es besser als die epische Lyrik, welche übrigens darum noch nicht ungeeignet zur Komposition genannt werden kann. Die dramatische Lyrik (z. B. die dramatische Ballade) vereinigt das Stimmungsvolle der Lyrik mit dem Aufregenden,

Packenden, Zündenden und Erschütternden der Dramatik; sie stellt deshalb dem Musiker eine weit schwerere Aufgabe als die rein lyrische Lyrik, weil das eigentlich Dramatische dem musikalischen Ausdruck schwerer und nur zum Theil und unvollkommen erreichbar ist. Sie führt in Folge dessen leicht zu einer Auflösung der specifisch musikalischen Formen, zu einer Aufdröselung derselben in recitativisch musikalische Bruchstücke, die nur lose mit einander verknüpft sind. Was aber das Gesammtkunstwerk aus rein musikalischem Gesichtspunkte einbüsst, gewinnt es aus poetischem Gesichtspunkt, und der Sänger erhält dadurch im Ganzen an ihm eine dankbarere Aufgabe zur Entfaltung seines ausdrucksvollen Gesanges. Gelingt es dem Musiker, die Schwierigkeiten, die in der Sache liegen, zu überwinden, und die Einheit der musikalischen Form trotz aller Anpassung an die dramatischen Ansprüche des Textes zu wahren, so erhebt er dadurch die dramatische Ballade als poetisch-musikalisches Gesammtkunstwerk über das rein lyrische Lied.

Die lyrische Epik hat zum Zweck der Komposition eine bestimmte Form gewonnen, welche je nach ihrem weltlichen oder religiösen Inhalt lyrische Kantate oder Oratorium genannt wird. Der Schwerpunkt liegt hier nicht in der epischen Handlung, sondern in den lyrischen Ruhepunkten derselben; die Dichtung eilt über die epische Handlung möglichst flüchtig hinweg und legt dieselben als Recitative von musikalisch meistens geringer Bedeutung einem Erzähler in den Mund. Die epische Handlung bildet nur den Rahmen, der die Vorführung einer Reihe von lyrischen Arien, Duetten, Chören u. s. w. rechtfertigen soll, indem sie den Hörer auf ein ihm bekanntes Stoffgebiet hinweist. Erst bei Schumann erheben sich die epischen Recitative des Erzählers theilweise zu einiger musikalischer Bedeutung, indem sie in's Arioso übergehen. In den Duetten, Terzetten, Ensembles mit und ohne Chöre kann die Lyrik sehr wohl theilweise einen dramatischen Charakter annehmen; in dem Maasse aber, als diess geschieht, vermisst der Hörer die Inscenirung und die Gesanggeberdenmimik.

Die „Koncert-Oper“, d. h. die musikalische Aufführung eines lyrischen Dramas ohne Bühne und Mimik, krankt an einem inneren Widerspruch, wie ein Mensch, der seinen Beruf oder seine Bestimmung verfehlt hat. Das weltliche Oratorium oder die lyrische Kantate wird aber immer dahin drängen, die dramatischen Effekte der lyrischen Episoden nicht unbenutzt zu lassen und so herauszuarbeiten, dass der epische Rahmen und die Recitative des Erzählers zuletzt überflüssig werden. Die lyrische Dramatik steht eben ästhetisch soviel höher als die lyrische Epik, dass der Trieb zur Umwandlung in eine Koncertoper sehr begreiflich ist, fast ebenso begreiflich wie der Trieb zur Umwandlung der Koncertoper in eine Bühnenoper. Es muss schon ein besonderes Hinderniss im Sujet liegen, wenn auf die Dauer diesem Umschlag gewehrt werden soll, und deshalb ist es nur das eigentliche oder religiöse Oratorium, oder mit andern Worten die geistliche Musik, welche im Stande ist, dauernd auf dem Standpunkt der lyrischen Epik zu verharren. Auf seinen Höhepunkt aber wird selbst das religiöse Oratorium erst da gelangen, wo es auf den Rahmen der epischen

Handlung verzichtet und sich mit rein lyrischen Texten begnügt (z. B. *Missa solemnis, Requiem*). Die weltliche lyrische Kantate dagegen wird hauptsächlich von solchen Komponisten gepflegt werden, die sich nach grösseren Formen für Vokalmusik sehnen, ohne doch über die rein lyrischen Ausdrucksmittel zu dramatischer Spannkraft hinausgelangen zu können. Die anders Begabten, die sich zur lyrischen Dramatik hingezogen fühlen, werden immer nach Eroberung der Bühne streben und nur, wenn ihnen diese verschlossen bleibt oder sie durch Misserfolge zurückscheucht, sich nothgedrungen mit einem Gebiete bescheiden, das ihrem eigentlichen Drange nicht genügt. Wie aber die Talente verschieden sind, so auch die Leistungen, und wie neben der Dramatik die Epik und Lyrik ihr Recht behauptet, so wird auch neben der Oper sowohl das geistliche und weltliche Oratorium als auch das Lied und die Ballade immer ihren Platz behalten.

Auf die musikalisch-lyrische Dramatik oder die Oper ist hier noch nicht näher einzugehen, weil sie zu der Verbindung von Poesie und Gesanggeberdenmimik auch noch die Malerei der Bühne hinzunimmt. Ausserdem ist zu bemerken, dass alle die bisher besprochenen Verbindungen von Poesie und Gesang die Höhe ihrer Entfaltung doch erst als ternäre Verbindungen erreichen, insofern zu der Vokalmusik noch die begleitende Instrumentalmusik hinzutreten muss. Die reine Vokalmusik beschränkt sich auf das einstimmige, oder zweistimmige oder höchstens dreistimmige Volkslied, das Vokalquartett und den unbegleiteten Chor. Durch die Brummstimme des Chors lässt sich ein gewisser Ersatz für die mangelnde Instrumentalmusik schaffen; doch ist derselbe künstlerisch von sehr zweifelhaftem Werth, weil es unlogisch ist, die ausdrucksvolle Gesangsstimme zum brummenden Instrumentalklang zu erniedrigen, und dieser Missgriff rächt sich durch den der formalen Schönheit gethanen Abbruch. Durch Abwechselung zwischen Chören, Soloquartetten, Terzetten und Duetten mit gedämpfter Chorbegleitung und Solorecitativen mit Brummstimmen lässt sich zur Noth ein längeres Oratorium aus blosser Vokalmusik herstellen; indess kann der Verzicht auf die Mitwirkung von Instrumentalmusik doch höchstens durch äusserliche Gründe ohne ästhetische Bedeutung motivirt sein. Die Einförmigkeit des Klanges wird unter solchen Umständen das Ohr immerhin schneller ermüden und zu einer gewissen Beschränkung im Umfang des Tonwerks nöthigen, ähnlich wie man zuweilen aus äusseren Gründen auf die Mitwirkung von Frauen- und Knabenstimmen bei dem begleiteten Oratorium verzichten muss. Das Vokalquartett wird allemal auf den Vortrag kürzerer liedmässiger Stücke angewiesen bleiben, und die dreistimmige Vokalmusik kann überhaupt nur durch eine äusserlich gebotene Beschränkung auf blosse Frauen- oder Knabenstimmen künstlerisch gerechtfertigt werden. Das zweistimmige und einstimmige Lied ohne Begleitung gehört schon nicht mehr in das Bereich der Kunstmusik sondern in deren volksthümliche Vorstufe.

Die Verbindung von lyrischer Poesie und ausdrucksvollem Gesang zur Vokalmusik giebt wirklich eine organische Einheit. Beide Künste treten durch Wahrnehmungseindrücke desselben Organs, des Gehörs, in's Bewusstsein ein, in beiden findet ein Uebergewicht des Gefühls

über die Anschauung statt, und beide verlaufen wesentlich succesiv. Beide überliefern also einen wesentlich gleichen seelischen Gehalt mit formell verwandten Ausdrucksmitteln. Diess hindert natürlich nicht, dass jede der beiden Künste denselben Inhalt von einer andern Seite und mit abweichenden Ausdrucksmitteln darstellt, jede also die andre nicht vollständig deckt, sondern mit einem Theil des Gebotenen überragt. Die Musik erschliesst unsagbare Tiefen des Gefühlslebens, für welche der Poesie die Ausdrucksmittel schlechthin fehlen würden; die Poesie dagegen giebt neben dem Gefühl auch die Anschauung der Situationen, Charaktere und Handlungen, durch welche die Gefühle bedingt sind. Soll die Einheit ungestört bleiben, so darf die Musik keine Gefühle schildern, die nicht in der Poesie auch angedeutet sind, sondern muss sich auf die Vertiefung, Erläuterung und feinere Ausführung derselben Gefühle beschränken, auf welche die Poesie auch hinweist. Andrerseits darf die Poesie sich nicht mit Anschauungen beschäftigen, die nicht zugleich einen in der Musik geschilderten Gefühlswiderhall finden. Beide Künste müssen einen Strang ziehen und dicht bei der Stange bleiben, ohne Seitensprünge zu machen.

Wenn die Instrumentalbegleitung gelegentlich, besonders in Zwischenspielen, Abschweifungen auf eigene Hand unternehmen darf, so ist diess doch der Vokalmusik streng verwehrt, ebenso streng wie der lyrischen Dichtung das Abschweifen der Anschauung von dem Zweck der Gefühlserregung und das epische Herumschweifen. Jede Anschauung ist allerdings um so mehr mit Gefühlsassociationen behaftet, und somit gleichsam in lyrisches Kolorit getaucht, je urwüchsiger und sinnlicher sie ist, je weniger Gedankenbeimischungen sie enthält; aber diese allgemeine lyrische Färbung der Anschauung genügt nicht, wenn sie nicht zur Erregung der ganz bestimmten Gefühle beiträgt, um welche es im gegebenen Falle zu thun ist, und welche von der Musik als Inhalt dargeboten werden. Der Kompositionstext muss jede Gedankenexkursion, jede Annäherung an abstrakt begriffliche Reflexionen noch weit strenger vermeiden, als die Poesie im Allgemeinen und die Lyrik im Besonderen diess sonst nöthig hat; jeder Gedanke ist ein fünftes Rad am Wagen des Gesammtkunstwerks, ein Ballast, den es unnütz mitschleppen muss, und der es zur Erde herniederzieht. Von aller Lyrik eignet sich darum keine weniger zur Komposition als die „Gedankenlyrik" im eigentlichen Sinne des Worts; je gedankenloser ein Text ist, desto besser passt er zur Komposition, womit durchaus nicht gesagt ist, dass das Gedankenlose auch poesielos sein müsse. Im Gegentheil, je poetischer und stimmungsvoller der Text ist, desto besser für den Musiker; aber der so wie so poesielose Librettist macht seine Sache nur schlimmer, wenn er statt eines poesielosen und gedankenlosen Textes einen poesielosen und gedankenvollen darbietet, und der Musiker ist im Recht, der den ersteren als das kleinere von zwei Uebeln vorzieht.*) Die kontemplativ-lyrischen Höhepunkte in

*) Man denke an die bekannte Anekdote über die Entstehung der Gnadenarie ins Scribe's Libretto zu Meyerbeer's Oper Robert der Teufel.

Oden und Operntexten sind immer böse Klippen für den Komponisten, die er froh sein darf, mit guter Manier umschifft zu haben.

Die Musik muss, wenigstens als Vokalmusik, ganz und von vornherein darauf verzichten, irgend etwas von dem Anschauungsgehalt der Dichtung durch symbolische Tonmalerei widerzuspiegeln, und muss sich ganz darauf beschränken, den Gefühlsgehalt der Dichtung mit ihren Ausdrucksmitteln zu vertiefen und näher auszuführen. Sie darf deshalb auch niemals dem Wechsel der Anschauungen in der Dichtung illustrirend folgen wollen, sofern dieselben nicht mit einem Wechsel der Gefühle verbunden sind, sondern nur dasselbe Gefühl von verschiedenen Seiten erläutern; sie hat immer nur dem Gefühlswechsel Rechnung zu tragen und sich um die Mittel der Anschauung, mit welchen die Poesie den Gefühlswechsel darstellt, gar nicht zu kümmern. Hierdurch wird es erklärlich, dass verschiedene Strophen desselben Liedes ohne ästhetischen Widerspruch nach derselben Melodie gesungen werden können, wenn sie auch ganz verschiedenen Anschauungsgehalt haben. Es genügt, dass sie der Darstellung eines und desselben Grundgefühls dienen, und im Strophenbau die Wiederkehr gleicher Gefühlsgegensätze zeigen. Immerhin wird das gleichmässige Festhalten desselben Grundgefühls durch mehrere Liedstrophen nur bei einer gewissen Einfachheit und Monotonie des Gefühlslebens vorkommen, wie es dem schlichten Volkston entspricht; das Kunstlied wird in der Regel auch in der Strophenfolge dialektische Gefühlswandlungen und Gegensätze entwickeln, denen die Komposition nothwendig Folge geben muss. —

Man wird das Wesen des Gesammtkunstwerks nie begreifen, wenn man von dem Vorurtheil ausgeht, dass nur ein vollkommenes mechanisches Gleichgewicht der verbundenen Künste ein solches zu Stande bringen könne. Ein solches Gleichgewicht ist eine blosse Fiktion, die ebensowenig existirt, wie ein Gleichgewicht auf der Waage, die immer nur kleinere oder grössere Schwankungen um die Gleichgewichtslage herum macht. So wenig es möglich ist, zwei gleiche Dinge derselben Art aufzuweisen, ebensowenig ist es möglich, zwei Dinge von verschiedener Art aufzuweisen, die genau gleiches Gewicht hätten. Das Auftauchen einer solchen Forderung beweist für sich allein schon zur Genüge, dass man es dabei noch mit einem stehen gebliebenen Rest von abstraktem Idealismus zu thun hat. In einer organischen Einheit giebt es kein Glied, das bloss diente, und keines das bloss herrschte, sondern alle dienen einander wechselseitig und nehmen herrschend die Dienste von allen in Anspruch. Die mikrokosmische Bedeutung des Organismus wächst nicht mit der Gleichheit oder Gleichwerthigkeit seiner Glieder, sondern mit deren Differenzirung, d. h. mit deren Verschiedenartigkeit und verschiedenen Gewichtigkeit. Der höhere Werth eines Gliedes für das Ganze berechtigt dasselbe allerdings zu gesteigerten Ansprüchen an die Dienste der übrigen; aber dieses Mehr an Rechten wird doch nur erworben durch ein Mehr an Leistungen, d. h. durch ein Mehr an Diensten, welche dieses Glied dem Ganzen leistet. Das Gleichgewicht im Organismus entspringt nicht aus einer gleichen Bedeutsamkeit aller Theile für das Ganze,

sondern aus der Korrelation von Vorherrschaft und Mehrleistung, von Rechten und Pflichten, beanspruchten und geleisteten Diensten, geforderten und gewährten Rücksichten. Ebenso ist es im zusammengesetzten Kunstwerk, dessen ästhetisches Gleichgewicht durchaus nicht durch den Unterschied herrschender und dienender Künste gestört wird, sondern nur dadurch, wenn eine der verbundenen Künste in einem Grade dominiren will, welcher in ihren dem Gesammteindruck dienenden Leistungen keine entsprechende Rechtfertigung findet (vgl. oben S. 698—699).

Bei dem Gewichtsunterschiede der verbundenen Künste ist ferner zu unterscheiden der Grad ihres abstrakten ästhetischen Werthes, der konkrete Werth der künstlerischen Leistung auf dieser abstrakten Werthstufe und der Antheil der Aufmerksamkeit des Percipirenden, welchen sie für sich in Anspruch nimmt. Ihrer abstrakten Werthstufe nach steht z. B. die Mimik höher als die Malerei oder Musik, und die Poesie höher als alle Wahrnehmungskünste; im besonderen Falle aber kann die Ausführung der Dekorationen einer Pantomime oder die begleitende Tanzmusik künstlerisch sehr hoch stehen und die mimische Leistung dabei sehr weit hinter den berechtigten Ansprüchen zurückbleiben. Es kann ein sehr schlechtes Drama von vorzüglichen Schauspielern aufgeführt werden, und ein aus poetischem Gesichtspunkt ganz elender Operntext von einem trefflichen Musiker komponirt sein. Durch ein solches Missverhältniss des konkreten künstlerischen Werthes kann das abstrakte Werthstufenverhältniss der verbundenen Künste gleichsam auf den Kopf gestellt werden; die im konkreten Sinne werthvollere Leistung wird dann auch in der Aufmerksamkeit des Aufnehmenden den Löwenantheil davon tragen. Wenn beide verbundene Künste den künstlerischen Ansprüchen in gleichem Maasse gerecht geworden sind, so soll allerdings der Antheil, den sie am Gesammteindruck haben, proportional ihrem abstrakten Werthverhältniss sein; aber diese Forderung stellt nur das Ideal einer solchen Verbindung dar und schliesst keineswegs aus, dass Zwischenstufen im Mischungsverhältniss zwischen diesem Ideal und den unverbundenen einzelnen Künsten verwirklicht werden. Es kann die eine Kunst sich absichtlich bescheiden zurückhalten und in den Hintergrund treten, um der andern den Vortritt und freien Raum zur Entfaltung zu lassen.

Das Maass des Hervortretens und Zurücktretens der verbundenen Künste muss nothwendig einen ästhetischen Spielraum haben, um zu allen Arten von Kombinationen Freiheit und den verschiedenartigsten Talenten Gelegenheit zur Entfaltung zu geben. Die halbsingende Recitation der epischen Rhapsoden, die mit einzelnen Griffen auf der Leier oder Harfe begleitet wird, zeigt den Antheil der Musik zu einem Minimum herabgesetzt; die Kirchenmusik, in welcher auf wenigen Textworten durch Vokaldehnungen und endlose Wiederholungen die gewaltigsten Tonmassen zum Durcheinanderwogen entfesselt werden, zeigt den Antheil der Poesie zu einem Minimum herabgesetzt. Seitdem Poesie und Musik zu höherer Entwickelung gelangt sind, musste die Poesie den sinnberückenden Reiz der Musik,

welche durch diesen soviel stärker an die Aufmerksamkeit des Hörers appellirt, scheuen lernen und nach isolirter Entwickelung streben; die Musik aber suchte, auf diesen äusseren Vortheil pochend, sich in den Vordergrund zu drängen und die Poesie in den Schatten zu stellen oder mehr wie ein bloss geduldetes Mittel zur Entfaltung der sinnlichen Klangwirkungen der Vokalmusik zu behandeln. Diess entspricht aber nicht dem abstrakten Werthverhältniss von Musik und Poesie und kann darum nicht das Ideal der Verbindung beider sein. Die neueren Reformtendenzen gehen deshalb auch sowohl auf dem Gebiete des Liedes und der Ballade als auch auf demjenigen der Oper dahin, diesem Ideal der Verbindung beider Künste näher zu kommen.

Die Poesie, als die ästhetisch höherstehende Kunst, muss danach auch in der Verbindung mit der Musik die ideell dominirende und maassgebende sein; diess schliesst aber nicht aus, dass sie der Musik dient, indem sie den Ansprüchen der Komponirbarkeit sich auf das Innigste anschmiegt. Die Musik dagegen wird in dieser Verbindung immer die sinnlich präockupirende, den Löwenantheil der Aufmerksamkeit in jedem Augenblick für sich vorwegnehmende sein, ohne dass sie darum aufhört, der Poesie zu dienen und nur dasjenige mit ihren Ausdrucksmitteln darzustellen, zu umschreiben und zu erläutern, was als Gefühlsinhalt der Poesie theils ausgesprochen, theils angedeutet ist. Wie überhaupt der Eindruck einer Dichtung nicht mit dem ersten Lesen oder Hören erschöpft sein soll, sondern sich bei Wiederholungen steigern und vertiefen soll, so wird insbesondre bei der musikalisch vorgetragenen Dichtung die Wiederholung unentbehrlich für die volle Entfaltung der poetischen Wirkung sein; deshalb sucht man sich den Text der Komposition zur vorherigen Lektüre zu verschaffen, damit die poetische Anschauung durch die Aufführung um so leichter geweckt werde, und liest denselben nach der musikalischen Aufführung noch einmal, um sich deren poetische Wirkung nachsinnend erst recht zum Bewusstsein zu bringen. Es ist diess nicht anders, als wenn man ein Bild nach dem ersten Sehen mit dem Blick langsam durchwandert, um dann mit der gewonnenen genaueren Orientirung über seine Theile zu einem zusammenfassenden Gesammteindruck des Ganzen zurückzukehren. Bei einem wiederholten Hören des Gesammtkunstwerks wird dann das organische Ineinander von poetischer und musikalischer Wirkung erst recht genossen, und wenn bei der ersten Aufführung die sinnliche Wirkung der Musik noch präockupirend war und die Poesie in Schatten stellte, so ist nun bei der zweiten Aufführung das ideale Uebergewicht der Poesie so zur Geltung gelangt, dass das sinnliche Uebergewicht der Musik durch dasselbe überwogen und das ideale organische Gleichgewicht in der Verbindung auf für den subjektiven Eindruck hergestellt wird.

Diess gilt natürlich nur dann, wenn das ideale Verhältniss von Poesie und Musik objektiv im Kunstwerk gewahrt ist. Bekanntlich ist aber die Verwirklichung solcher idealen Forderungen nur annäherungsweise möglich, so dass thatsächlich immer nach der einen oder nach der andern Seite hin abgewichen wird. Im Recitativ tritt

die Dichtung, im Chor mit seiner undeutlichen Textaussprache die Musik in den Vordergrund; das melodische Arioso steht bald dem Recitativ, bald dem Chore näher, je nachdem es von einem oder mehreren, einstimmig oder mehrstimmig gesungen wird. In einer längeren, aus verschiedenen solchen Bestandtheilen zusammengesetzten Aufführung wird man dem Ideal der Verbindung dadurch näher zu kommen suchen müssen, dass man die Bestandtheile in der richtigen Weise abwechseln lässt, so dass aus den einseitigen Elementen ein harmonisch abgewogener Gesammteindruck hervorgeht. Aber auch diese Kompensation der Einseitigkeiten der Bestandtheile kann nur annäherungsweise zur Verwirklichung des idealen Verhältnisses führen und immer wird der Gesammteindruck einer längeren Komposition nach der einen oder nach der andern Seite von demselben abweichen. Da ist dann der Trost zur Stelle, dass diese Abweichungen bei verschiedenen Kunstwerken, Künstlern und kunstgeschichtlichen Epochen nach verschiedenen Seiten hin fallen werden, und dass die Kunstgeschichte als Ganzes den Ausgleich in weit vollkommenerer Weise zeigt, als ein einzelnes Kunstwerk diess vermag. —

Binäre Verbindungen zwischen Poesie und Mimik giebt es nur eine: das Schauspiel ohne scenischen Schein, d. h. ohne gemalte Dekorationen. Die einseitige Geberdenmimik kann sich nicht mit der Poesie verbinden, weil ihr das Bindeglied des Wortes fehlt; wenn man von „Tanzpoëm“ spricht, so ist das eine uneigentliche Bezeichnung, indem man den idealen Gehalt der mimischen Handlung „poetisch“ nennt, und in Folge dessen die mimische Handlung mit einer poetischen Handlung verwechselt. Die Gesanggeberdenmimik könnte sich zwar allenfalls auf einer dekorationslosen Bühne mit der Poesie verbinden, obwohl der Versuch dazu noch nicht gemacht ist; sie würde dann aber immer der Instrumentalmusik als dritter Kunst im Bunde nicht entbehren können, da grade die dramatischen Recitative der Oper nothwendig Orchesterbegleitung verlangen. Das dekorationslose Schauspiel gehört einer vergangenen kunstgeschichtlichen Epoche an; nur der Versuch einer Wiederbelebung der epischen Dramatik könnte den Versuch einer Wiederbelebung der dekorationslosen Bühne rechtfertigen, würde aber gleich diesem doch bloss Aufführungen von rein antiquarischem Interesse ohne lebendige kunstgeschichtliche Bedeutung herbeiführen. Die dramatische Dramatik, zu der wir fortgeschritten sind und von der wir nicht wieder willkürlich umkehren können, erheischt eine Bühne mit malerisch angedeuteter Scenerie, führt also bereits in die ternären Verbindungen hinüber.

b. Die ternären Verbindungen.

α. Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten unter einander (Ballet).

Die einzige Zusammensetzung dieser Art ist die von Bühnenmalerei, Tanzmimik und Instrumentalmusik zum Ballet. Von der Entartung des modernen Kunsttanzes im Ballet und von den Widersprüchen der tiefen Dekorationsbühne ist schon oben (S. 693—696) die Rede gewesen. So lange das Ballet seinen Schwerpunkt im formal-

schönen Chortanz und dem bravourmässigen Solotanz sucht, wird es auch über die Widersprüche der tiefen Dekorationsbühne nicht hinausgelangen. Nachgrade ist es soweit gekommen, dass sowohl die Mimik wie die Malerei nur noch im Dienste der Maschinerie stehen, welche dem Publikum nicht Kunstwerke, sondern Kunststücke nach Art eines Taschenspielers vorführt und nicht mehr darauf ausgeht, Bewunderung sondern Verwunderung zu erregen. Das Ballet ist zum „Ausstattungsstück“ herabgesunken, das durch Pracht und Ueberraschungen zu blenden, aber nicht mehr durch Schönheit zu gefallen sucht; als Hauptreklamemittel für ein neues Ballet dient die Veröffentlichung der auf dessen Ausstattung verwandten Geldsumme. Die Chortänze haben nur noch den Zweck, die Pracht der Kostüme zur Geltung zu bringen und den Choristinnen als Ausstellungsplatz für die Reize ihrer natürlichen oder kosmetischen Schönheit zu dienen; die mimische Handlung soll nur die Zeit zwischen einem „Bilde“ und dem folgenden so weit ausfüllen, dass der Theaterabend die übliche Dauer erreicht.

Um die mimische Handlung kümmert sich fast niemand mehr, um die Reize des Chorpersonals pflegen sich nur die Ballet-Habitués zu kümmern, und die Gymnastik der Solisten gewährt kein andres Interesse als diejenige des Cirkus oder der „Specialitäten-Theater“. Die malerische Schönheit der verschiedenen Dekorationen oder „Bilder“ findet wohl ihre Beachtung, und sogar eine grössere als die Tanzmimik, vor welche sie sich in einer das Werthverhältniss der Künste umkehrenden Weise vorgedrängt hat; aber diese Reihe von Dioramen würde doch nicht im Stande sein, das Publikum zur Erlegung eines verhältnissmässig hohen Eintrittsgeldes zu bestimmen, wenn nicht daneben die Taschenspielereien und Ueberraschungen der Theatermaschinerie als der eigentliche Magnet des Ausstattungsstückes eine entschieden ausserästhetische Zugkraft entfalteten. Die Provinzialen besonders laufen etwa so in's Ballet der Grossstadt, wie der Bauer in die Taschenspielerbude des Jahrmarktfleckens, um nachher zu Hause von den gesehenen Wundern und der entfalteten Pracht zu schwärmen. Von ästhetischer Beurtheilung und ästhetischem Gefallen ist dabei kaum noch die Rede, wenigstens tritt dieser Gesichtspunkt ganz hinter das Zusammenwirken sovieler ausserästhetischer Reize zurück. Man hat sich sogar schon in gewissem Maasse an den Gedanken gewöhnt, das Ballet als eine Befriedigung der Schaulust zu betrachten, die mit Kunst kaum noch etwas zu schaffen habe; aber man überträgt sehr mit Unrecht ein für das entartete Ballet zutreffendes Urtheil auf diese Kunstgattung überhaupt.

Die erste Bedingung für eine kunstgemässe Reform des Ballets wäre der Verzicht auf ganze Balletabende und die Beschränkung des Ballets auf einen Akt von höchstens einer Stunde, womöglich aber kürzerer Dauer. Alles Haschen nach künstlichen Reizmitteln kommt zunächst daher, dass die Aufmerksamkeit zu lange in Anspruch genommen wird, und deshalb für die Tanzmimik ermüdet. Sodann müsste der Schwerpunkt wieder in die mimische Handlung gelegt werden, nicht in die Solo- und Chortänze, und noch weniger in die dekorative Ausstattung; nur an die Tanzmimik selbst in Verbindung

mit der Tanzmusik können künstlerische Reformbestrebungen auf diesem Gebiet anknüpfen. Endlich müssten die komischen Sujets wieder mehr Beachtung finden, welche mit Unrecht durch das Streben nach Pracht und Pomp zurückgedrängt sind. Ein so reformirtes Ballet würde sich auch mit einer weniger tiefen Bühne begnügen können, besonders bei der jetzt üblichen grossen Breite derselben, und es würde dadurch der Widerspruch der Seitenkulissen und Soffiten, wenn nicht ganz wegfallen, so doch mindestens sehr gemildert werden. Leider hat bei unsern gegenwärtigen Theaterverhältnissen kein Gebiet der Bühnenkunst weniger Aussichten auf Reformen in absehbarer Zeit als das Ballet; die Aesthetik darf sich aber dadurch nicht abhalten lassen, solche Reformen zu fordern, und einem in diesem Sinne umgestalteten Ballet den ihm gebührenden Platz im System der Künste anzuweisen. Soweit die abstrakte Geberdenmimik hinter der Poesie zurücksteht, soweit wird auch das Gesammtkunstwerk, in welchem die Tanzmimik die ideell maassgebende Kunst ist, hinter andern Gesammtkunstwerken zurückstehen, in denen die Poesie tonangebend ist. Aber in ihrer Vereinigung dreier Hauptvertreter aus dem Bereich der Wahrnehmungskünste kann dem rein künstlerisch behandelten Ballet ein hoher Rang innerhalb dieser Sphäre der Wahrnehmungskünste nicht abgestritten werden.

β. Die Verbindungen von Wahrnehmungskünsten mit Poesie (Instrumental-Vokalmusik und Schauspiel mit Dekorationen).

Ternäre Verbindungen der Poesie mit Wahrnehmungskünsten giebt es zwei: erstens die Verbindung mit Gesang und begleitender Instrumentalmusik und zweitens die Verbindung mit Schauspielkunst und Dekorationsmalerei. Die erstere kann man auch „Vokalmusik mit Instrumentalbegleitung“, die letztere „Schauspiel mit Dekorationen“ nennen.

Bei der volksthümlichen Vokalmusik pflegt die Instrumentalbegleitung ganz zu fehlen oder sich auf einige Ackorde zu beschränken, die auf der Guitarre oder einem ähnlichen Instrument angeschlagen werden. Auch die Klavierbegleitung zu kunstmässigen Liedkompositionen pflegt um so einfacher und unselbstständiger zu sein, je enger sich dieselben dem Charakter des Volksliedes anschliessen. Aber schon bei dem durchkomponirten Liede und bei der Ballade gewinnt die Klavierbegleitung einen hohen Grad von Selbstständigkeit. Zunächst entfaltet dieselbe sich in Vorspielen, Zwischenspielen und Nachspielen, Imitationen, Gegenbewegungen, selbstständigen Begleitungsmotiven u. s. w., während die Singstimme noch immer die Melodieführung lückenlos festhält; lässt man die Begleitung fort, so behält man immer noch eine musikalisch verständliche und in sich abgeschlossene Melodie übrig. Diess ändert sich, wenn theils die Begleitung allein die Melodieführung übernimmt und die Singstimme auf recitativische Deklamation beschränkt wird, und theils die Begleitung abwechselnd mit der Singstimme die Melodie führt, so dass sie dieselbe sich gegenseitig zuzuwerfen scheinen. Bisweilen stellt die Begleitung die Melodie in ihrer musikalischen Reinheit dar, wie sie dem Komponisten eigentlich vorgeschwebt hat,

und die Singstimme giebt bloss eine Modifikation dieser Melodie, die als Kompromiss zwischen der musikalischen Konception und den Ansprüchen der Textdeklamation aufzufassen ist. Grade die hieraus sich ergebenden Verschränkungen der Stimmführung und die sinngemässen Abweichungen vom Thema können aber auch vom rein musikalischen Standpunkt aus sehr ansprechend wirken.

So wohl begründet auch das Streben ist, die Instrumentalbegleitung des Kunstgesanges zu einem in musikalischer Hinsicht mit diesem mindestens gleichberechtigten, wenn nicht überlegenen Bestandtheil des Gesammtkunstwerks zu erheben, so unzulässig scheint es auf der andern Seite, diese relative Gewichtssteigerung der Begleitung durch ein Herabdrücken des musikalischen Werthes der Singstimme zu erzielen, anstatt durch blosse Steigerung des musikalischen Werthes der Begleitung. Das Recitativ hat auch im durchkomponirten Liede und in der Ballade sein gutes Recht als Einleitung, Uebergang zwischen zwei lyrischen Stimmungen, oder als dramatisch bewegter Abschluss; aber der Hauptkörper des Gesanges muss melodiös bleiben. Die Meisterschaft des Lieder- und Balladenkomponisten wird sich grade darin offenbaren, dass ein oder mehrere solche melodische Grundthemen concipirt werden, welche durch leichte Abwandlungen von ihrer ursprünglichen Gestalt den verschiedensten Stimmungen der Dichtung zu folgen im Stande sind, so dass trotz aller durchlaufenen Gegensätze die thematische Einheit des Ganzen gewahrt bleibt. Eine Auflösung des Gesanges in blosse Recitative, die über der melodisch geführten Begleitung schweben, verstösst nicht nur gegen den Charakter des Liedes und der Ballade, sondern stellt auch das abstrakte Werthverhältniss von Poesie und Musik, von Vokalmusik und Instrumentalmusik auf den Kopf. Der Löwenantheil der Aufmerksamkeit des Hörers gebührt von Rechtswegen dem Gesange; wenn derselbe aber hier melodienleer ausgeht und mit seinen musikalischen Bedürfnissen lediglich an die Begleitung verwiesen wird, so muss das nothwendig als ein ästhetisches Missverhältniss empfunden werden. Wenn dagegen der Gesang als Ganzes den musikalischen Sinn schon für sich allein befriedigt, so wird das Gesammtkunstwerk um so höher stehen, je höher der selbstständige musikalische Werth der Begleitung steht, und je reicher, graziöser und stimmungsvoller sie als vielstimmiger Widerhall den Gesang umschliesst und durchspielt.

Die Selbstständigkeit der begleitenden Instrumentalmusik kann natürlich immer nur eine relative sein, weil sie durch die Anpassung an den Gesang einerseits und durch die direkte Anpassung an den Text andrerseits eingeschränkt ist; sie muss einerseits mit dem durch den Text bedingten Gesang musikalisch zur Einheit zusammengehen, und hat andrerseits die Aufgabe, ein musikalisches Echo alles desjenigen Gefühlsinhaltes der Dichtung zu bieten, zu dessen Illustration der blosse Gesang nicht ausreicht. Dabei tritt dann auch die symbolische Tonmalerei in ein gewisses beschränktes Recht, sofern die Hindeutung auf gewisse Zustände und Vorgänge (z. B. durch Kriegsmusik, bäuerliche Tanzmusik, Jagdgetön, Hirtenschalmei, Vögelgesang, Blätterrauschen, Quellenrieseln, Regentropfenfallen u. dgl.) geeignet

ist, gewisse mit denselben gewohnheitsmässig verknüpfte Gefühle und Stimmungen wach zu rufen und so den Gefühlsgehalt der Musik zu bereichern. Wohl aber hat die Tonmalerei an sich, wenn sie nicht der Bereicherung des musikalischen Ausdruckvermögens für Gefühle und Stimmungen dient, gar keinen ästhetischen Werth und sinkt zur blossen Spielerei herab, die nur so lange allenfalls auf Duldung rechnen darf, als sie die formale Schönheit der Musik auf keine Weise stört und beeinträchtigt. Wohl aber kann eine geschickt und maassvoll angebrachte Tonmalerei in der Begleitung in sehr wirksamer Weise dazu beitragen, in die durch den Gesangtext geforderte und demselben günstigste Stimmung zu versetzen, und kann dadurch den ästhetischen Gesammteindruck des zusammengesetzten Kunstwerks bedeutend erhöhen.

Trotzdem muss die Begleitung immer nur ein Hülfsmittel der Gesangswirkung bleiben, ohne sich in den Vordergrund des Interesses zu drängen, weil sonst das ästhetische Werthverhältniss der Hauptsache und Nebensache umgekehrt wird. Je musikalisch bedeutender die Gesangstimme gerathen ist, eine desto bedeutendere Begleitung kann sie vertragen, ohne von derselben verdunkelt zu werden; je unbedeutender aber die Gesangstimme ist, und je weniger sie den Hörer zu fesseln und zu begeistern versteht, desto zurückhaltender, schlichter und anspruchsloser muss die Begleitung gehalten werden, wenn sie nicht ungebührlich in den Vordergrund treten soll. Je frischer und williger einem Komponisten der Springquell der Gesangsmelodie sprudelt, desto mehr darf er in die Begleitung hineinlegen; je mehr ihm dieser Born melodischer Produktivität versiegt, desto mehr muss er sich hüten, die Begleitung musikalisch aufzubauschen, mit geistreichen Einfällen und feinen musikalischen Reflexionen voll zu stopfen und mit technischer Routine und Sorgfalt auszufeilen, wenn nicht der Eindruck der Impotenz im Ganzen um so aufdringlicher werden soll. Der Musiker mag im letzteren Falle den Fleiss, die Arbeit, die Virtuosität und den darauf verwendeten Geist bewundern und sich aus Hochachtung vor diesen Eigenschaften zu nachsichtigerer Beurtheilung des Ganzen gestimmt finden; das rein ästhetische Urtheil wird sich durch solche Reflexionen nicht bestechen lassen, sondern die musikalische Dürftigkeit der Gesangstimme durch den Kontrast nur um so schärfer empfinden. Es ist nur zu oft das Schicksal bedeutender Lieder- und Opernkomponisten, in der späteren Periode ihres Schaffens bei nachlassender Produktionskraft auf diesen Abweg zu gerathen, und dann dasjenige, was ein psychologisch sehr entschuldbarer Abweg ist, mit allen Mitteln als die wahren Forderungen der Musikästhetik auszupreisen, wobei es ihnen an gläubigen Jüngern selten fehlt.

Die Unselbstständigkeit der Instrumentalbegleitung zeigt sich auch darin, dass dieselbe nicht im Stande ist, sich in den von der reinen Instrumentalmusik entwickelten specifisch musikalischen Formen auszubreiten, sondern sich den Formen der Vokalmusik ackommodiren muss, die aus einem Kompromiss zwischen den Formen der zu Grunde liegenden Dichtungen und den musikalischen Elementarformen entsprungen sind. Das Strophenlied, das durchkomponirte Lied, das Refrain-Lied oder Couplet, das Lied mit eingeschalteten Refrain-

strophen oder das Gesangs-Rondo, die Romanze, die Ballade u. s. w. sind solche durch den Text bedingte Formen der Vokalmusik; die Tanzweise mit ihrem Gegensatz von Hauptsatz, Trio und Wiederkehr des Hauptsatzes ist in der weltlichen Musik die wichtigste rein musikalisch bedingte Form, wie sie theils in Arien (z. B. Walzerarien und Polonaisenarien) theils in Chören (besonders Märschen) auftritt. In der religiösen Musik behauptet besonders die Fuge in Chören und Doppelchören ihren Platz und dringt zum Theil auch in die weltliche Musik mit über, wenn auch die fugirten Sätze der letzteren weit freiere Behandlung und kürzeren, mehr episodischen Charakter zu zeigen pflegen. Die Form der Arie pflegt aus recitativischen Einleitungen und Zwischensätzen, einer langsamen Liedweise und einer rascheren Lied- und Tanzweise (ohne Trio) zusammengesetzt zu sein, wobei namentlich der lebhaftere Schlusssatz eine längere oder kürzere musikalische Themenverarbeitung darbieten kann. Diese Form ist wesentlich durch den Text bestimmt und nur da ohne Widerspruch anwendbar, wo dieser eine fundamentale Zweitheilung in eine weicher gestimmte, mehr sinnende erste Hälfte und eine mehr erregte, heftige, entschlossene oder gar stürmische zweite Hälfte zeigt. Diese Form der Arie ist daher auch nichts Festes, sondern muss ganz nach der Dichtung modificirt werden. In dieser freien Beweglichkeit aber stellt sie zugleich die Form dar, in welcher die Vokalmusik Duette, Terzette und Quartette behandelt; je mehr sich das Musikstück dem Ensemble nähert, desto freier weitet die Arienform sich aus, bis sie in der ganz durch den Text bedingten Aufeinanderfolge verschiedenartiger, langsamerer und rascherer Sätze im Ensemble fast unerkennbar wird.

Die Instrumentalmusik kann ihrer Natur nach nur da eine formale Selbstständigkeit entfalten, wo kein Gesang ertönt, dem sie sich anzupassen hätte, wo sie also aufhört, Begleitung zu sein. Diess ist ausschliesslich in instrumentalen Einleitungen und Zwischenspielen der Fall; in der Ouverture und den Entreaktes hat die Musik sich nur der Grundstimmung der Dichtung im Allgemeinen anzupassen, ist dagegen in Bezug auf die Entfaltung ihrer specifisch musikalischen Formen unabhängig und nur durch Rücksichten auf zeitliche Begrenzung gebunden. Die kürzeren Zwischenakte verzichten zum Theil freiwillig auf solche Selbstständigkeit, indem sie zur Introduktion des nächstfolgenden Vokalmusikstücks zusammenschrumpfen; dann müssen sie aber auch ganz der Stimmung und dem Gefühlsgehalt dieses Stückes angepasst sein. Die Ouverture schrumpft seltener zur blossen Introduktion der ersten Gesangsnummer zusammen, wenngleich sie unmittelbar in dieselbe überführen und dieselbe als Schluss in ihre musikalische Form aufnehmen kann. In der Regel entwickelt die Ouverture sich selbstständig in Gestalt eines ersten Symphoniesatzes, weshalb sie auch im vorigen Jahrhundert noch häufig als „Symphonie“ bezeichnet wurde. Sie kann aber auch sich freier als musikalische „Phantasie“ ergehen oder auf ein kürzeres „Präludium“ zusammenziehen, wozu sich besonders solche Komponisten hingezogen fühlen werden, welche weder Neigung zu, noch Uebung in den specifischen Formen der reinen Instrumentalmusik haben. Die Auflösung einer umfangreichen und formell selbst-

ständigen Ouverture in ein unorganisches Potpourri aus Melodien der nachfolgenden Oper gehört bereits dem Verfall der Kunst an.

Eine grössere Vokalkomposition mit Orchesterbegleitung umspannt eine Reihe von selbstständigen Instrumentalsätzen, Chören, Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten und Ensembles. Je mehr das Lyrische vorwaltet, desto natürlicher wird die musikalische Gliederung in solche festgefügte Formen oder Nummern sein, welche durch epische oder dramatische Recitative mit einander verknüpft werden. Je mehr das Dramatische in der lyrischen Dramatik des Textes überwiegt, desto näher liegt es, die Schwerpunkte in die freier gefügten Ensembles zu legen und die Einzelgesänge oder Wechselgesänge mehr und mehr von diesen aufsaugen zu lassen, so dass schliesslich jeder Akt von Anfang bis zu Ende nur noch ein Ensemble darstellt. In dem Maasse aber, als alle lyrischen Vokalstücke in das dramatische Ensemble hineingezogen werden, muss dieses selbst wieder breiteren Chorsätzen und Ariosos Raum gönnen, die sich von den gewöhnlichen Chören und Arien eben nicht nothwendig zu unterscheiden brauchen. Es kommt schliesslich auf dasselbe heraus, ob man den Opernakt als die Einheit nimmt, welche innerlich in Scenen gegliedert wird, oder ob man die Scenen als die ursprünglichen Einheiten nimmt, welche durch instrumentale Ueberleitungen zur höheren Einheit des Aktes verknüpft werden. Fehlerhaft ist nur einerseits das unorganische Auseinanderfallen der Scenen oder Stücke, z. B. wenn sie durch Dialog getrennt werden, und andrerseits die Auflösung des einheitlichen Aktes in einen formlosen Brei von musikalischen Phrasen ohne formale innere Gliederung in übersehbare Einheiten niederer Ordnung. Dagegen ist es gleichgültig für die Einheit des Aktes, ob eine Scene mit einer Fermate und Pause schliesst und dann erst die nächste neu anhebt, oder ob das Orchester den Faden seiner musikalischen Reflexionen ruhelos weiterspinnt, um nur ja jede kleinste Pause zwischen dem letzten Ton einer Scene und dem ersten Tone der nächsten zu vermeiden. Beide Arten des Ueberganges sind zulässig; welche im besonderen Falle vorzuziehen sei, hängt lediglich von dem Charakter der Situation ab. —

Das Schauspiel mit Dekorationen ist ein Gesammtkunstwerk, in welchem die dramatische Poesie tonangebend, die Dekoratiosmalerei dienend sein muss, während die Sprachgeberdenmimik oder Schauspielkunst ihrem abstrakten Wertverhältniss nach unter der Poesie und über der Malerei steht. Die Verkehrung des richtigen Werthverhältnisses der drei Bestandtheile ist am schreiendsten, wenn die bloss beihelfende Malerei sich in den Vordergrund drängt und das Schauspiel zum Ausstattungsstück herabwürdigt. Es ist schlimm genug, dass wir uns die Erniedrigung des Ballets zum Ausstattungsstück gefallen lassen müssen; aber die hier zurückgedrängte Tanzmimik kann sich doch an ästhetischem Werth nicht mit der Einheit von Schauspielkunst und Dramatik messen. Berechtigt ist die von der Bühnenleitung der Austattung gewidmete Aufmerksamkeit erstens in negativer Hinsicht, um störende Eindrücke, z. B. den Widerspruch eines darzustellenden fürstlichen Prunks mit armseligen Lumpenkostümen, oder

auffällige Anachronismen in Kleidung und Geräth zu vermeiden, und zweitens positiv, um durch einen passenden malerischen Hintergrund und wohlabgestimmte Einfügung der Kostüme und Requisiten in denselben die Stimmung des Zuschauers in einer der Dichtung förderlichen Weise zu beeinflussen. Ganz werthlos ist dagegen das Streben nach Erhöhung des Prunks durch kostbare ächte Stoffe, oder historisch ächte Waffen, Möbel und Geräthe aus der darzustellenden Zeit, weil diese mit dem ästhetischen Schein der Bühne nichts zu thun haben. Ebenso werthlos ist eine minutiöse historische Exaktheit in der Nachbildung der Kostüme, welche bei einer bestimmten Gelegenheit gebraucht wurden, oder der Interieurs und Landschaften, in welchen gewisse Handlungen sich zutrugen; denn die Bühne soll kein wissenschaftlich exaktes geschichtliches Museum, sondern eine Stätte des ästhetischen Scheins sein.

Werthlos ist ferner die Multiplikation der vorgeführten Kostüme und Geräthe, welche bloss das Auge verwirrt, ohne den Sinn zu bereichern. Wessen Phantasie unfähig ist, sich die Darstellung einer Patrouillenbegegnung von je 10 Mann zur Darstellung einer Schlacht zu erweitern, dessen Phantasie wird ebenso unfähig sein, sich die Begegnung eines Trupps von je 100 Mann zur Darstellung einer Schlacht zu erweitern; denn wenn bei einer solchen auf jeder Seite 100000 Mann mitgewirkt haben, so ist es in der That gleichgültig, ob man von 199800 oder von 199880 nichts sieht. Der ästhetische Schein der Bühne kann Massenentfaltungen, wie sie bei Gefechten, Aufzügen, Volksaufläufen, Hoffesten u. dgl. stattfinden, doch immer nur andeuten, und der Phantasie die Ergänzung der Klaue zum Löwen überlassen; es bleibt eine armselige Verkennung der Aufgabe der Kunst, wenn man der Phantasie diese Aufgabe durch Aufwendung unverhältnissmässiger Mittel zu ersparen sucht, und dabei schliesslich doch seinen Zweck verfehlt. Die wenigen Statisten, welche die Masse auf der Bühne repräsentiren, sollen allerdings gut spielen und ihrer mimischen Aufgabe gewachsen sein; aber durch Verstärkung ihrer Zahl wird künstlerisch nichts gebessert.

Alles, was ästhetisch keinen Werth hat, muss durch seine Anwesenheit auf der Bühne nothwendig stören, und die Aufmerksamkeit von demjenigen ablenken, worauf es wesentlich ankommt. Das Streben nach Steigerung der Ausstattung im Drama ist deshalb keineswegs ästhetisch ungefährlich und unschädlich, sondern wirkt auf eine Zerstreuung und Veräusserlichung des Kunstgenusses hin, welche grade das Gegentheil ist von der angestrebten Begünstigung der poetischen Stimmung. Es ist ja ohne Zweifel richtig, dass die Vorsicht gegen Anachronismen und störende Ungehörigkeiten in der Ausstattung mit dem Durchschnittsmaasse der kunstgeschichtlichen Bildung des Theaterpublikums wachsen muss, und ebenso richtig ist es, dass die malerische Schönheit des Bühnenhintergrundes ohne Vordringlichkeit um so grösser sein darf, je höher die dramatische Dichtung steht. Aber der erstere Satz entschuldigt nicht die Ueberladung der Bühne, und der letztere nicht das reelle Hervordrängen der Dekoration aus dem Hintergrund in den Vordergrund, welche sich stets mit einer

ideellen Vordringlichkeit paart. Unsre Schauspielbühne ist seit dem Beginn dieses Jahrhunderts auf eine schiefe Bahn gerathen, an deren Ende der völlige Verfall der Kunst liegt; schon wird die Unabwendbarkeit des Endes bei einem weiteren Verfolgen dieser Bahn immer mehr Augen bemerklich und es mehren sich die Rufe nach Umkehr.*) Diese Umkehr wird aber nur dann eine radikale Heilung bringen, wenn sie die Tendenz nach realistischer Treue des Bühnenscheins mit auskehrt, aus welcher dieser ganze Irrweg sich ableitet, und aus welcher er früher oder später von Neuem sich ableiten würde. Es müssen vor allen Dingen die Seitenkulissen beseitigt werden, damit die Malerei wieder auf den Hintergrund beschränkt und mit der unnützen Tiefe der Bühne auch die Versuchung zur Ausfüllung dieses weiten leeren Raumes mit Menschenmassen und mit allerlei Krimskrams und Füllstücken aufgehoben wird. Der hohe und niedre Pöbel der grossen Ausstattungsbühnen wird freilich Zeter schreien, wenn man ihm dasjenige raubt, was ihn hauptsächlich in's Theater lockt, aber das kunstsinnige Publikum wird dann erst anfangen können, die Theater zu füllen. Denn gegenwärtig sind durch die Verdoppelung und Verdreifachung der Inscenirungskosten auch die Eintrittspreise auf die doppelte und dreifache Höhe derjenigen von der Mitte dieses Jahrhunderts emporgeschraubt, so dass sie dem minder bemittelten Theil des Publikums, in welchem grade in Deutschland die kunstsinnigeren Elemente zu finden sind, unter Hinzurechnung der gesteigerten Nebenkosten fast unerschwinglich geworden sind. Aber auch die besser situirten Stände werden jedenfalls mehr Gewinn davon haben, wenn sie für dasselbe Geld zwei bis drei Vorstellungen von einfacher Ausstattung, als wenn sie bloss eine von „brillanter" Ausstattung geniessen können.

Die Verminderung der Ausstattungskosten wird es auch erst ermöglichen, den Krebsschaden zu beseitigen, an welchem die moderne Schauspielkunst krankt, nämlich die zu grossen Schauspielhäuser, welche die Schauspieler zu grober Kulissenreisserei, derbstem Farbenauftrag und übermässig lautem Sprechen zwingen und jeden Versuch feinerer Nüancen verloren gehen lassen. Ein Schauspielhaus soll 500 bis 1000 Plätze enthalten; ein solches von 1500 verschluckt schon allzuviel und bezeichnet jedenfalls die äusserste Grenze des Zulässigen. Häuser von 2—3000 Plätzen machen den Verfall der Schauspielkunst unvermeidlich; die Volkstheater der Zukunft auf 5—8000 Plätze planen, heisst auf Schauspielkunst von vornherein verzichten, wodurch dann freilich der ganze Zweck der Schauspielhäuser unverständlich wird. Eine falsche Humanität gegen die niederen Stände, welche die Preiserhöhung an Sonntagen verbietet, zwingt die geschäftlichen Theaterunternehmer, die Sonntagseinnahme durch Vermehrung der Plätzezahl zu vergrössern; eine Preisverdoppelung an Sonntagen würde dagegen das Publikum sehr bald daran gewöhnen, sich Theaterurlaub für die Woche auszuwirken, dadurch die Einnahmen der Bühnen

*) Vgl. „Luxustheater und Volksbühne". Von Hans Herrig. (Berlin bei Luckhardt 1887).

gleichmässiger vertheilen und die Möglichkeit des Bestehens auch bei geringer Plätzezahl und billigen Preisen sichern. Wenn die pathetische Tragödie und die groteske Posse noch allenfalls die grösseren Räume ertragen kann, so ist es für das feinere Lustspiel gradezu Lebensfrage, dass die Grösse der Zuschauerräume eine rückläufige Bewegung einschlägt. Droht doch selbst in Frankreich das Konversationsstück zu Grunde zu gehn, weil der Konversationston im Munde der Schauspieler für das Publikum mit der wachsenden Grösse der Häuser immer unverständlicher wird. Soll der Schauspieler allen Intentionen der Dichtung durch die Feinheiten seines Minenspiels und Tonfalls gerecht werden, so muss er zunächst sicher sein, dass diese Feinheiten dem Auge und Ohr der Zuschauer nicht in Folge zu grosser durchschnittlicher Entfernung derselben von ihm entgehen; andernfalls wird er nothgedrungen auf dieselben verzichten und sich mit gröberen Ausdrucksmitteln und eindringlicheren Effekthaschereien begnügen. Ein solcher Verfall der Schauspielkunst wird aber wiederum unvermeidlich den Verfall der dramatischen Dichtung nach sich ziehen, und die Bühnenwirksamkeit der vorhandenen dramatischen Meisterwerke in Frage stellen, wofern denselben nicht durch brillante Ausstattung eine neue Anziehungskraft verliehen und ein neues Scheinleben eingehaucht wird.

Die Gewöhnung an vereinfachte Ausstattung wird es ferner ermöglichen, auch den Kleinstädtern durch Wanderbühnen ästhetisch werthvolle Schauspielvorstellungen während einer kurzen Zeit jedes Jahres vorzuführen. Es gehört dazu nur, dass kleine einfache Schauspielhäuser mit Bühnen von gleichmässiger Hinterwandsgrösse gebaut werden, und dass in jeder Provinz durch einen Städteverband eine einheitliche Organisation des Wanderbühnenwesens geschaffen wird. Wenn die sommerlichen Theaterferien der Provinzialhauptstädte und Mittelstädte zu Gesammtgastspielen in kleineren Orten benutzt würden, so würde auch das gegenwärtige Hauptübel der socialen Lage des Schauspielerstandes dadurch beseitigt: die langen Ferien und die aus diesen entspringenden Engagements auf nur eine Saison.

Ueber diejenige Verkehrung des normalen ästhetischen Werthverhältnisses, welche entsteht, wenn die Schauspielkunst sich zur herrschenden und die dramatische Poesie zur einseitig dienenden Kunst macht, ist bereits oben gehandelt worden.

c. Die quaternäre Verbindung (Oper.)

Im Bereiche der Wahrnehmungskünste ist eine solche nicht mehr zu finden, und unter den Verbindungen von Poesie mit Wahrnehmungskünsten giebt es nur eine, in welcher vier Bestandtheile vereinigt sind. Es ist diess die Oper, in welcher Poesie, Gesanggeberdenmimik, Instrumentalmusik und Dekorationsmalerei verknüpft sind.

Wie wir gesehen haben, ist nur die lyrische Epik, Lyrik und lyrische Dramatik geeignet zur Vereinigung mit Musik; von diesen dreien ist aber wiederum nur die lyrische Dramatik geeignet zur mimischen Darstellung auf der Bühne. Operndichtung ist daher ausschliesslich lyrische Dramatik, wie umgekehrt die lyrische Dramatik

nur als Operndichtung eine ästhetische Berechtigung zum Fortbestand neben der dramatischen Dramatik hat (S. 754, 757). Welche Sujets zur Oper geeignet sind, folgt aus dem Wesen der lyrischen Dramatik, und braucht deshalb hier nicht nochmals erörtert zu werden. Statt Oper kann man auch die Bezeichnung „musikalisches Drama" oder „Musikdrama" anwenden, wofern man sich gegenwärtig hält, dass damit nicht ein Melodrama, sondern ein Gesangdrama, oder genauer ein Gesanggeberdendrama gemeint ist. Musikdrama bezeichnet nichts anderes als dasjenige, was die Oper ihrem ästhetischen Begriff nach sein soll; wenn die Oper lange Zeit diesem ihrem Begriffe in Wirklichkeit nicht entsprochen hat, sondern entweder Singspiel mit Dialog, oder gesungene Instrumentalmusik oder sonst irgend etwas andres als Gesanggeberdendrama gewesen ist und zum Theil noch ist, so liegt darin nur die Aufforderung, die Oper so zu reformiren, dass sie ihrem Begriffe gemäss wird, aber nicht diesen Namen zu verwerfen und die einfache durch eine zusammengesetzte Bezeichnung von ebenso wenig deutschem Ursprung zu ersetzen.

Je mehr Künste in einem zusammengesetzten Kunstwerk zusammenwirken, desto grösser ist die Anspannung der Aufmerksamkeit, welche der Zuschauer nöthig hat, um ihren Gesammteindruck in sich aufzunehmen, und desto schneller muss deshalb die Ermüdung eintreten. Wenn eine Schauspielvorstellung höchstens drei Stunden dauern darf, so muss die Dauer einer Opernvorstellung gleich der eines Koncerts auf zwei Stunden beschränkt sein. Solche kurze Opern (wie z. B. Glucks Orpheus, Mozarts Entführung, Méhuls Joseph, Beethovens Fidelio) hinterlassen schon darum nach ihrer Beendigung eine weit behaglichere Stimmung, weil der Zuschauer nicht als ein in physischer und geistiger Hinsicht völlig erschöpfter entlassen wird. Nichts ist unästhetischer als Maasslosigkeit, und keine Maasslosigkeit ist schlimmer als diejenige, welche durch die allzugrosse Dauer der aufeinanderfolgenden Eindrücke dem Zuhörer den letzten Rest von Empfänglichkeit aus der Seele und aus den Sinnen presst. Eine solche Maasslosigkeit der sich nicht bescheiden könnenden und des Guten zu viel aufzwingenden Operndichter und Komponisten führt dazu, die nach zwei Stunden in der Hauptsache erschöpfte Empfänglichkeit durch immer stärkere Reizmittel sowohl der Poesie wie der Musik, wie auch der Ausstattung aufzustacheln; sie drängt zu einer Selbstüberbietung des Dichters und des Komponisten durch stoffliche und sinnliche Reize und lässt die Oper zum Ausstattungsstück entarten. Sie verleitet zu Uebergriffen aus dem Stoffgebiet der lyrischen Dramatik in dasjenige der dramatischen Dramatik, weil das einfachere Gefüge der lyrisch-dramatischen Sujets selten ohne fühlbare Längen ausreicht, um mehr als zwei Stunden zu füllen, und hat dadurch die Missgeburten der „grossen Oper" und gar der „historischen Oper", zu Tage gefördert. Je mehr Selbstbescheidung ein Komponist in der Länge seiner Oper zeigt, desto sicherer kann man daraus auf seinen künstlerischen Takt zurückschliessen, wenn auch sein Talent unzulänglich sein mag; eine starke Ueberschreitung des in der Dauer Zulässigen dagegen deutet auf ein in sich maassloses und formloses,

die natürlichsten ästhetischen Grenzen ungestüm missachtendes Talent, dem man als solchem nicht den Beruf zutrauen kann, seinem Zeitalter ästhetische Gesetze zu diktiren, zumal wenn es die gleiche Maasslosigkeit auch in vielen andern Punkten bekundet.*)

Nächst der Dichtung ist das wichtigste die Gesanggeberdenmimik einschliesslich der musikalischen Feststellung der Gesangstimmen. Hier gilt das über die Grösse der Schauspielhäuser Gesagte auch für die Grösse der Opernhäuser mit einigen Modifikationen. Da die Gesanggeberdenmimik relativ plastischer ist als die Sprachgeberdenmimik, so sind auch ihre Ausdrucksmittel weiterhin sichtbar als die der letzteren; da die Gesangdeklamation langsamer ist als die Rede, so ist sie auch weiterhin hörbar. Deshalb brauchen die Theater für komische Opern nicht unter 1000 Plätze, diejenigen für ernste Opern nicht unter 1500 Plätze herabgesetzt zu werden; aber die ersteren sollten auch nicht über 1500, die letzteren nicht über 2000 Zuhörer fassen, wobei immer noch eine gute Akustik vorausgesetzt ist. Denn die Sänger müssen alle Stärkegrade bis zum Pianissimo in der ernsten Oper und alle Schnelligkeitsgrade bis zum Presto-Parlando von 11 Sylben in der Sekunde in der komischen Oper verwenden können, ohne dass die Wirkung für die grössere Hälfte des Publikums verloren geht. Wie die übergrossen Häuser die Gesangskunst schädigen, den Preis phänomenal starker Stimmen in die Höhe treiben und den rohen Naturalismus des Bühnengesangs begünstigen, ist schon oben (S. 683) erörtert. Es ist diess die entgegengesetzte Verirrung wie die Herrschaft der technischen Gesangsvirtuosität, welche theils das musikalisch Formalschöne, theils das unschön Schwierige auf Kosten des gesanglichen Ausdrucks begünstigt. Wenn diese Richtung auf das gesangliche Virtuosenthum im vorigen Jahrhundert das ästhetische Werthverhältniss zwischen Dichterkomponist und Sänger auf den Kopf stellte, so muss der weitere Verfall der Bühnengesangskunst in naturalistisches Gebrüll es dem Dichterkomponisten in Zukunft immer weniger möglich machen, auf die Verwirklichung feinerer poetischer und musikalischer Züge in der Darstellung zu rechnen, d. h. die wachsende Grösse der Opernhäuser muss vermittelst des Bühnengesanges auch die Operndichtung und Komposition zur fortschreitenden Vergröberung und Verrohung bringen.

Erst das Dritte in der Oper ist die begleitende Instrumentalmusik. Für ihr Verhältniss zur Vokalmusik, einschliesslich der Dichtung, gelten bei der Oper dieselben Grundsätze, welche oben (S. 797—801) bei der begleitenden Vokalmusik entwickelt worden sind. Wenn die Darstellung auf der Bühne einen Unterschied machen sollte, so müsste derselbe zu Ungunsten der begleitenden Instrumentalmusik ausfallen, weil die Gesanggeberdenmimik das Recht hat, einen höheren Antheil der

*) Die Wagnerschen Opern sind sämmtlich nur dadurch fähig, zu dauernden Repertoiropern zu werden, dass die Maasslosigkeit ihrer Dauer durch starke Streichungen äusserlich redressirt wird; soll aber das Gefüge der Handlung dabei unbeschädigt bleiben, so ist das nur durch Hinzudichten und Hinzukomponiren von Flickstellen im Wagnerschen Stil einigermaassen erreichbar. Durch nichts hat Wagner seine Erfolge mehr geschädigt, als durch den Eigensinn, mit welchem er die Maasslosigkeit seiner Opern gegen Regiestriche aufrecht erhielt, anstatt sich zu eigenhändigen Kürzungen, beziehungsweise Umarbeitungen zu bequemen.

Aufmerksamkeit für sich in Anspruch zu nehmen als der blosse Gesang, und weil die erstere auch zugleich der Dichtung einen grösseren Antheil der Aufmerksamkeit zuwendet, als der letztere diess vermag. Ein vordringliches Heraustreten des Orchesters wird deshalb in der Oper mindestens ebensosehr, wo nicht noch mehr zu tadeln sein, als im Oratorium oder in der lyrischen Kantate, oder als ein vordringliches Heraustreten des Klaviers im Liede oder in der Ballade. — Die Vordringlichkeit der Instrumentalmusik in ihrem Verhältniss zur Instrumentalmusik kann doppelter Art sein, geistig und sinnlich. Eine geistige Vordringlichkeit des Orchesters liegt vor, wenn zwar die Instrumentalbegleitung mit aller Liebe, Sorgfalt und Hingebung des Talents gearbeitet und zu unleugbarer musikalischer Bedeutung gebracht ist, wenn dagegen die musikalische Bedeutsamkeit der Vokalmusik nicht gleichen Schritt hält, sondern sich unfähig erweist, eine solche Wucht zu tragen und zu überragen. Eine sinnliche Vordringlichkeit des Orchesters liegt vor, wenn die aus demselben ausströmende Klangmasse die Ohren der Zuhörer so sehr für sich in Beschlag nimmt, dass die Stimmkraft der Sänger nicht mehr im Stande ist, die der Vokalmusik innewohnende geistige Bedeutsamkeit zur genügenden sinnlichen Geltung zu bringen.

Wie ein vorzüglicher Schauspieler im Stande ist, einer Rolle den Schein einer höheren poetischen Bedeutsamkeit zu leihen, als ihr wirklich zukommt, so kann auch ein vorzüglicher Bühnensänger der Vokalmusik den Schein einer höheren musikalischen Bedeutsamkeit leihen, als ihr wirklich zukommt, und umgekehrt kann das Unvermögen der Sänger eine Vokalmusik geringwerthiger erscheinen lassen, als sie ist. Im Grossen und Ganzen wird jedoch bei gleichen Leistungen der Sänger und Orchestermusiker das scheinbare Verhältniss der geistigen Bedeutsamkeit von Vokal- und Instrumentalmusik ebenso wie das wirkliche lediglich von der Leistung des Komponisten abhängen. Das sinnliche Gewicht dagegen der Instrumentalbegleitung hängt ab von der Besetzung und Aufstellung des Orchesters und nur zum Theil von der Komposition, insofern diese eine gewisse Besetzung fordert. Je mehr Holz- und Blech-Blaseinstrumente von den Komponisten benutzt werden, um mannichfaltige und eigenartige Klangwirkungen zu erzielen, desto mehr musste auch die Besetzung des Streichorchesters verstärkt werden, um nicht von dem Bläserchor erdrückt zu werden, desto mehr schwoll die Klangmasse des ganzen Orchesters an und drohte die Sängerstimmen in wachsendem Maasse zu erdrücken. Die Abschwächung der Orchesterklangwirkung durch Tieferlegung des Orchesters war längst (schon durch Meyerbeers Instrumentation) zum Bedürfniss geworden, um einen Ausgleich gegen die Vermehrung der Musikerzahl herbeizuführen, und hoffentlich wird es bald kein Opernhaus mehr geben, das sich dem vom Wagnertheater gegebenen Vorbilde entzöge, wenngleich die Individualität der Instrumentalmusiker durch diese Maassregel noch mehr herabgedrückt wird, als sie es schon früher war.

Das letzte ist auch bei der Oper die Dekorationsmalerei und die

mit ihr verbundene Ausstattung für's Auge. Es ist ein Vorurtheil des grossen Haufens, dass man von der Oper in Bezug auf Ausstattung mehr zu erwarten berechtigt sei, als vom Schauspiel, und dass die Oper in dieser Hinsicht eine Mittelstellung zwischen Schauspiel und Ballet einnehme.

Die Geberdenmimik des Ballets kann sich natürlich an Innerlichkeit mit der Sprachgeberdenmimik und Gesanggeberdenmimik nicht messen, denn sie veräusserlicht die mimische Handlung durch die Hinwendung zum formalschönen Tanz, und schliesst die poetische Handlung ebenso aus, wie jene beiden sie einschliessen. Die begleitende Instrumentalmusik knüpft beim Ballet ebensosehr und noch mehr an die Seite des formalschönen Tanzes als an diejenige der ausdrucksvollen mimischen Handlung an, bei der Oper dagegen an den ausdrucksvollen Gesang und die Poesie; es ist daher kein Wunder, wenn die Balletmusik zur Vertiefung und Verinnerlichung der Tanzpantomime sehr viel weniger leistet, als die Orchestermusik der Oper zur Vertiefung und Verinnerlichung der Vokalmusik.

Vergleichen wir Schauspiel und Oper, so steht das erstere zwar in geistiger Hinsicht höher, die letztere aber ist nicht äusserlicher als jenes, sondern grade umgekehrt noch innerlicher und vertiefter, weil erstens die Gesangeberdenmimik innerlicher und gefühlsmässig vertiefter ist als die Sprachgeberdenmimik, und zweitens noch die subjektive Vertiefung durch die Gefühlsillustrationen der Instrumentalmusik hinzutritt. Die Oper stellt in Bezug auf ihren poetischen Gehalt zwar geringere Ansprüche an die Aufmerksamkeit des Zuschauers als das Schauspiel; in Bezug auf poetischen und musikalischen Gehalt zusammen aber entschieden grössere als das Schauspiel in Bezug auf seinen poetischen Gehalt allein; darum lässt sie einen noch geringeren Antheil der Aufmerksamkeit für den scenischen Schein der Dekorationen übrig, in welchen die Handlung sich bewegt, und es wirkt bei der Oper noch störender als beim Schauspiel, wenn von dem für die Dichtung, Gesanggeberdenmimik und Instrumentalmusik erforderlichen Haupttheil der Aufmerksamkeit ein Bruchtheil durch die Vordringlichkeit prächtiger Ausstattung abgelenkt wird. Zum Ausstattungsstück herabwürdigen kann man die Oper um so leichter, je mehr Balleteinlagen sie enthält und je mehr Zauber- und Wunderdingen das Sujet Raum gewährt; aber eine ästhetische Entschuldigung für diese Herabwürdigung giebt es bei ihr noch weniger als beim Schauspiel.

Es ist schlimm genug, dass die Barbarei unsres Bildungs-übertünchten Zeitalters die Oper noch wesentlich als eine äusserliche Veranstaltung zur gleichzeitigen Befriedigung der Schaulust und Gewährung von Ohrenkitzel auffasst, und dass den Opern, welche der Schaulust keine Rechnung trügen, ein Hauptlockmittel des Zuspruchs fehlen würde. Es ist darum begreiflich, dass Librettisten und Komponisten diesem Zuge eines entarteten Zeitgeschmacks Rechnung tragen und hinterher oder auch im voraus bemüht sind, diese ihre Koncessionen an den Kunstpöbel für den besonderen Fall selbst dann noch als ästhetisch gerechtfertigt darzustellen, wenn sie im Allge-

meinen die Vordringlichkeit der Dekorationen ästhetisch verwerfen. Aber es ist schwer begreiflich, dass Unbetheiligte diesen so durchsichtigen Zusammenhang nicht durchschauen und in blinder Verehrung gegen einen bestimmten Meister lieber die ästhetischen Gesetze für den besonderen Fall auf den Kopf stellen, als dass sie eine menschliche Schwachheit und Inkonsequenz ihres Meisters zugeben sollten.

Grade bei der Oper, die der realistischen Wahrheit ohnehin viel ferner steht als das Drama, sollte man meinen, dass die Beschränkung der Malerei auf die Hinterwand den wenigsten Schwierigkeiten begegnen müsste. Da die Opernbühne im Durchschnitt breiter ist als die Schauspielbühne, so wird auch bei einer erheblichen Beschränkung der durchschnittlichen Tiefe der Bühne noch hinlänglicher Raum zur Aufstellung von Chören und Doppelchören bleiben. Für Balleteinlagen, in Betreff deren ohnehin die weiseste Sparsamkeit ästhetisch gefordert ist, dürfte die Bühne ebenfalls Raum genug bieten, vorausgesetzt, dass es sich um solistische Leistungen oder um nicht zu starke Tanzchöre handelt. Nur wenn der Sängerchor und Tänzerchor gleichzeitig die Bühne füllen und doch noch für tanzende Solisten Raum lassen sollen, würde ausnahmsweise eine Eröffnung der Bühne nach der Tiefe erforderlich sein.

Eine solche Vereinfachung der Opernbühne und ihrer Dekorationen würde der Verbreitung des Operngenusses durch wandernde Operngesellschaften ebenso zu Gute kommen, wie die Vereinfachung der Schauspielbühne dem Wanderschauspiel. Will man den Antheil des Volkes an der Kunst verallgemeinern, so muss man sie ihm durch organisirte und wohl geleitete Wandergastspiele nahe bringen, d. h. es in seiner Heimath aufsuchen, aber nicht von ihm verlangen, dass es zu der Kunststätte pilgre. Festspiele an einem einzelnen Orte Deutschlands kosten das zehnfache Geld, die zwanzigfache Anstrengung und die dreissigfache Zeit wie selbst die theuersten Vorstellungen in der Heimathsstadt und die erhoffte Feststimmung geht unter den Strapazen der Reise und dem Aerger über die pekuniäre Ausbeutung zu Grunde. Was volksthümlich geplant war, wird gar bald zum Sport für die Elite der Aristokratie, der *haute finance* und für reisende Engländer. —

Wenn in der Oper die vier Bestandtheile in das rechte Gewichtsverhältniss gesetzt sind, welches ihrem abstrakten Werthverhältniss entspricht, und wenn auf diese Weise eine organische Einheit der verbundenen Künste erzielt ist, so steht die Oper auf der Höhe der zusammengesetzten Künste. Indem sowohl die Poesie als auch die drei Wahrnehmungskünste an ihr betheiligt sind, erscheint diese quaternäre Verbindung aller Hauptgattungen von freien Künsten als d a s Gesammtkunstwerk im eminenten, erschöpfenden Sinne, und die ternären und binären Verbindungen erscheinen im Vergleich mit ihr nur als unvollständige oder einseitige Gesammtkunstwerke. Ueber eine solche quaternäre Verbindung kann nicht hinausgegangen werden, da aus jeder Hauptgattung der freien Künste wesentlich nur eine Unterart als Repräsentant der Gattung in das Gesammtkunstwerk eintreten kann, und eine organische Verbindung zwischen freien und

unfreien Künsten, wie bereits oben (S. 784—786) bemerkt, unmöglich ist.*) Dass bei dieser organischen Einheit nicht von einem mechanischen Gleichgewicht der verbundenen Künste die Rede sein kann, ist schon oben (S. 802—805) bemerkt; immerhin führt die Rücksichtnahme der lyrischen Dramatik auf die musikalische Komposition und die Rücksichtnahme der Komposition auf den Text zu einem gewissen annähernden Gleichgewicht der Dichtung einerseits und der Vokal- und Instrumentalmusik andrerseits.

Je lyrischer die Dichtung ist, desto leichter fügt sie sich in geschlossene musikalische Formen; je dramatischer sie ist, desto leichter sprengt sie dieselben. Selbst die Ensemblebesätze, soweit sie in geschlossenen musikalischen Formen verlaufen, pflegen mehr dramatische Lyrik als lyrische Dramatik zur Unterlage zu haben, und wo die wirkliche Dramatik aus ihnen hervorspringt, da pflegt auch die geschlossene Form gelockert oder durchbrochen zu werden. Die den eigentlich dramatischen Dichtungsstellen entsprechende musikalische Form ist das Recitativ, und der entscheidende Punkt für die Ermöglichung der Oper im dramatischen Sinne und ohne Unterbrechung ihres ästhetischen Scheins durch Dialog liegt deshalb in der Ausbildung des Recitativs.

Das dramatische Seccorecitativ war bereits durch Gluck und Mozart auf seinen Höhepunkt geführt worden (z. B. Donna Anna an der Leiche des Komthurs) und so auch in's Lied herübergenommen (so von Schubert, vgl. z. B. „Lied der Mignon“ Nr. I, dritte Strophe, und „Dem Unendlichen“ von Klopstock, Einleitung). Andrerseits war die Opernarie durch Mozart, Beethoven, Weber und Marschner dramatischer gestaltet worden, indem sie besonders im Allegro zu recitativischer Freiheit gelockert wurde und die dramatische Ballade hatte sich diese Uebergangsformen zwischen Arioso und Recitativ angeeignet und zum Theil mit Erfolg fortgebildet (Löwe). Das Recitativ lieh der Singstimme seine dramatische Ausdrucksfähigkeit, und die Instrumentalmusik der dramatisch bewegten Arie lieh dem Recitativ eine rein musikalisch durchgearbeitete Begleitung. So entstand ein musikalisch bedeutungsvolles Ganzes, fern von der musikalischen Leere und Armuth des Seccorecitativs und doch mit der ganzen dramatischen Ausdrucksfähigkeit des Recitativs begabt und fähig, allen Uebergängen des Textes zwischen lyrischer Dramatik und dramatischer Lyrik mit entsprechenden musikalischen Uebergängen zwischen Recitativ und Arioso zu folgen.

---

*) Es ist demnach entschieden unrichtig, wenn die Baukunst in Gestalt der Theaterarchitektur als Bestandtheil zu dem Gesammtkunstwerk des Ballets, des Schauspiels und der Oper gerechnet wird, da sie mit dem ästhetischen Schein der Bühne gar nichts zu thun hat, und jede Reflexion auf die Architektur des Hauses den scenischen Schein aufhebt. Dieser Irrthum ist nur daraus entschuldbar und erklärlich, dass die Vertheidiger des Gesammtkunstwerks zwar ein richtiges Gefühl für die unentbehrliche Repräsentation aller freien Kunstgattungen in demselben besassen, aber nicht wussten, dass die überlieferte Geltung der Baukunst als einer freien Kunst auf Irrthum beruht. Der Bühnenschein bedarf nur einer Bühne, aber die Bühne bedarf keiner Architektur; ob die Zuschauer im Freien zu ebner Erde, oder im Freien auf amphitheatralisch ansteigenden Tribünen, oder zu ebner Erde

Diese Gestalt ist erst von R. Wagner zu voller Höhe entwickelt und darum auch erst durch ihn die widerspruchsfreie Möglichkeit der Oper als Vereinigung von musikalischer Bedeutsamkeit und höchster dramatischer Ausdrucksfähigkeit geschaffen worden. Dieses epochemachende Verdienst um die Entwickelung der Oper wird Wagner unbenommen bleiben, auch wenn man anerkennt, dass er in seiner späteren Periode die auf den Höhepunkt gebrachte Gestalt des dramatischen Recitativs einseitig zur Grundlage der ganzen Oper zu machen versucht hat, anstatt in ihr nur das entsprechende Ausdrucksmittel für die specifisch dramatischen Stellen der Dichtung zu sehen, und sie nur als Kitt zwischen den lyrischen Stellen der Dichtung zu verwenden, welche letzteren in den geschlossenen Formen der Vokalmusik ebenso den ihnen angemessenen Ausdruck finden. Diese Uebertreibung in der Anwendung des auf seinen Gipfel gehobenen Ausdrucksmittels ist zwar psychologisch begreiflich, aber objektiv um so weniger zu rechtfertigen, als die Operndichtungen Wagners keineswegs hervorragend dramatisch sind, oder auch nur so dramatisch sind, wie sie aus dem Gesichtspunkt der Operndichtung sein dürften, sondern es an der durch das Sujet gebotenen und durch die Gesetze der Oper nicht behinderten Triebkraft dramatischer Fortschreitung nur allzusehr fehlen lassen und oft völlig maasslos in lyrischer Ausbreitung und in unpoetischer, phraseologisch verhüllter Reflexion sind.

So ungerechtfertigt die Wagnersche Beseitigung des Chors als lyrischen Reflexes der Handlung und die Ausschliessung des Durcheinandersingens und Gegeneinandersingens der Solisten aus der Oper ist, ebenso ungerechtfertigt ist der völlige Bruch mit der Arienform in seiner späteren Periode. Es ist gar nicht abzusehn, warum die Arie in der Oper weniger statthaft sein sollte als der Monolog im Drama, und warum die Arie nicht um soviel lyrischer sein sollte als der dramatische Monolog, wie die Oper überhaupt lyrischer ist als das Drama. Was aber für die Soloarie gilt, das gilt auch für die Uebertragung der Arienform auf Duette, Terzette u. s. w. Es ist Sache des Komponisten, die durch lyrische Textstellen geforderten geschlossenen musikalischen Formen so in die musikalische Einheit des Aktes einzufügen, dass kein Riss oder Bruch entsteht, und da bei

in einer überdachten Halle oder in einem modernen Zuschauerraum mit Rängen und mit oder ohne Dach sitzen, ist eine Zweckmässigkeitsfrage, die je nach Klima und Volksgewohnheiten verschieden beantwortet werden kann, deren Beantwortung in dem einen oder andern Sinne mit dem Wesen der Bühnenkunst nichts zu thun hat. Im Ganzen kann man sagen, dass der überdachte Zuschauerraum für ein nördlicheres Klima mit Ausnahme der kurzen Sommerzeit ebensogut ein nothwendiges Uebel ist, wie die Einrichtung der nordischen Wohnhäuser mit ihren Doppelfenstern. Nach meinem persönlichen Empfinden geniesst man den ästhetischen Schein der Bühne nirgends ungestörter und ungefärbter als an einem schönen Sommerabend unter den Bäumen eines Gartens vor einer improvisirten Bretterbühne sitzend, d. h. wenn der scenische Schein unter Wegfall aller Architektur in die nächtlich beschattete Naturwirklichkeit selbst hineingestellt ist. Eine ähnliche Wirkung aber wird erzielt durch die starke Verdunkelung des Zuschauerraums während der Vorstellung (wie in Bayreuth), wodurch die Beachtung der Architektur unmöglich gemacht wird.

der Komposition doch nur ein Satz nach dem andern entstehen kann, so ist es gleichgültig ob man sagt, dass die Einheit des Aktes sich zur Mannichfaltigkeit seiner Sätze gliedert, oder ob die entstehenden Sätze im Hinblick auf die Grundstimmung des Aktes zur Einheit des Aktes zusammenwachsen müssen. Auch von den eifrigsten Anhängern der Wagnerschen Theorie wird doch die Propaganda für seinen Kunststil immer nur mit der Vorführung solcher Bruchstücke betrieben, welche dieser Theorie am wenigsten gemäss sind und sich am engsten an die vorher entwickelten Formen der Opernmusik anlehnen, und selbst das enragirteste Wagnerpublikum athmet erleichtert auf, wenn aus der Wüste endloser Recitative endlich einmal wieder die Oase einer geschlossenen musikalischen Form, und sei es auch nur eine Liedweise, auftaucht. —

Es scheint hier der Ort, noch ein Wort über die Bedeutung der Leitmotive für die Einheit der Oper anzuschliessen. Hat doch selbst ein Aesthetiker wie Gustav Engel in der Verknüpfung aller Theile der Oper durch Leitmotive eine neue und zukunftsreiche musikalische Einheitsform erblicken wollen, welche geeignet sein soll, einen Ersatz für die Zerstörung überkommener musikalischer Formen zu gewähren. Ich will hier nicht auf die rein musikalischen Bedenken gegen diese Ansicht, den Potpourri-artigen Charakter, der dadurch dem Ganzen aufgeprägt wird und die stete Unruhe des kaleidoskopenartigen Wiederauftauchens und Wiederverschwindens der Motive ohne musikalische Begründung, eingehen, sondern mich auf den meiner Ansicht nach für sich allein durchschlagenden Einwurf beschränken, dass die Leitmotive dem Ganzen, das von ihnen durchflochten ist, gar nicht einen musikalischen, sondern lediglich einen gedanklichen, symbolischen Einheitsbezug verschaffen. Die Einheit der Oper auf die Leitmotive gründen wollen, kann nur ein Künstler, bei welchem die schöpferische Produktivität des Unbewussten durch bewusste Absicht und ausgeklügelte Berechnung überwogen wird; wenn in der Erfindung und modificirenden Umgestaltung der Leitmotive noch eine gewisse Ursprünglichkeit der Empfindung erkennbar bleibt, so zeigt grade die Verwendung des so Producirten zur Herstellung des Einheitsbezuges, d. h. die Filigranarbeit der mannichfach verschränkten Leitmotive, das deutliche Uebergewicht einer reflexionsmässigen Kompositionstechnik, welche in dem Raffinement ihrer verstandesmässigen Dialektik nur zu leicht Gefahr läuft, in Künstelei und Spielerei auszuarten.

Das Leitmotiv hat seinen idealen Gehalt und seine wesentliche Bedeutung *nicht* in der Stimmung oder dem Gefühl, das aus ihm hervorklingt, sondern in der Person, oder dem Charakter, oder der Situation, oder der das Gefühl begleitenden Vorstellung, oder den kontemplativen Gedanken, auf die es hindeutet. Das musikalische Motiv wird zum *Leit*motiv nicht durch seinen musikalischen Gefühlsgehalt, sondern durch einen ihm associativ verknüpften aussermusikalischen Ideengehalt, den es bei seinem Erklingen durch Erneuerung der Association wachrufen soll. Es gehört also zur symbolischen Tonmalerei, und der von ihm angedeutete aussermusikalische Vorstellungsgehalt ist nicht aus ihm selbst zu entnehmen, sondern nur aus den

poetischen und mimischen Vorgängen, mit welchen es verknüpft ist und durch welche es zum Leitmotiv erhoben wird. Einen Gefühlsgehalt kann man dem Leitmotiv in um so geringerem Maasse zugestehen, je weniger es zur Melodie entfaltet, je mehr es blosser Keim zu einem Thema ist, oder aus je weniger Tönen es besteht; der associirte Vorstellungsgehalt dagegen wird durch das Leitmotiv um so besser bezeichnet und um so leichter erkennbar gemacht, je kürzer dasselbe bei gleichem Grade der charakteristischen Signatur ist. Es ist bei einem guten Komponisten anzunehmen, dass der dem Leitmotiv verbleibende musikalische Gefühlsgehalt und sein aussermusikalischer Vorstellungsgehalt einander nicht widersprechen werden; aber niemals ist der letztere aus dem ersteren auch nur annähernd zu errathen, vielmehr muss er aus der Verbindung der Musik mit bestimmten Textworten, oder dramatischen Situationen, oder Handlungen, oder Charakteren empirisch entnommen werden. Selbst wenn man die Oper wiederholt gesehen und durchstudirt hat, kann man über die Bedeutung mancher Leitmotive noch sehr verschiedener Ansicht sein; sicher ist man nur, ihre Bedeutung zu kennen, wenn man sie vom Komponisten selbst, sei es unmittelbar, sei es durch Vermittelung der Schultradition, gelernt hat.

Die Leitmotive gleichen darin militärischen Signalen oder stenographischen Siegeln; auch diese sind unter Umständen aus dem mit angesehenen Verlauf eines Exerciertages oder der häufigen Wiederkehr eines vielgebrauchten Wortes in einer stenographischen Schrift mit ziemlicher Sicherheit zu errathen, können aber unter anderen Umständen auch zweifelhaft oder unverständlich bleiben. Die Leitmotive haben mit den Signalen und stenographischen Siegeln das gemein, dass sie konventionelle Zeichen für Vorstellungen sind, die nur willkürlich mit denselben verknüpft sind; sie könnten ebensogut auch in ganz anderer Weise verknüpft sein, ohne dass ein Widerspruch zwischen musikalischem Gefühlsgehalt und aussermusikalischem Vorstellungsgehalt hervorträte. Sobald nun die Wiederkehr der betreffenden Textstelle in der Oper, oder des bestimmten Charakters, oder der bestimmten Situation, oder aber auch nur der Erinnerung an dieselbe, durch das Erklingen des bezüglichen Leitmotivs musikalisch illustrirt wird, so geht zwar die Absicht dahin, einen musikalischen Einheitsbezug zwischen dieser Stelle und der vergangenen oder den noch kommenden Stellen der Oper herzustellen; diese Absicht aber wird verfehlt, weil es nicht ein musikalischer, sondern ein aussermusikalischer, bloss vorstellungsmässiger Einheitsbezug ist, der durch die musikalischen Siegel associativ wach gerufen wird. Wie hoch man das so Gewonnene veranschlagen mag, so liegt es doch ausserhalb der Grenzen der Musik und kann für die Zerstörung der musikalischen Einheitsformen niemals einen entsprechenden Ersatz bieten.

In der That aber liegt eine solche Zeichensprache durch Leitmotive sowohl durch die willkürliche Konventionalität ihrer Verknüpfungen, wie durch die grossentheils abstrakte und begriffliche Gedanklichkeit ihres Vorstellungsinhalts bereits ebensosehr ausserhalb der Grenzen der Kunst als ausserhalb derjenigen der Musik. So ästhetisch gerecht-

fertigt und musikalisch wirksam die musikalische „Reminiscenz“ ist, wo sie sich nur auf den Gefühlsgehalt ihres früheren Vorkommens bezieht,*) so verwerflich ist sie, um einen aussermusikalischen Vorstellungsinhalt zu bezeichnen. Um früher durchgearbeitete Gefühlskomplexe in der Seele noch einmal widerhallen zu lassen, oder um einen später durchzuarbeitenden Gefühlskomplex vorahnend anklingen zu lassen, dazu wird die musikalische Reminiscenz oder Anticipation immer ihre Bedeutung behaupten, und zwar um so unbestrittener, je vollständiger das Thema zur gefühlshaltigen und stimmungsvollen Melodie ausgesponnen ist, je sparsamer von demselben Gebrauch gemacht wird, und je sorgsamer man sich vor Uebergriffen auf das Gebiet aussermusikalischer Vorstellungssymbolik hütet (vgl. oben S. 663). Die so dem Leitmotiv verbleibende ästhetische Bedeutung reicht entschieden nicht aus, um ihm eine grosse Zukunft zu weissagen; soweit die Nachahmer Wagners einen guten musikalischen Instinkt haben, werden sie sich wohl hüten, sich der morschen Brücke der Leitmotive anzuvertrauen. —

Es ist schliesslich die Frage zu beantworten, wie die zusammengesetzten Künste sich ihrem abstrakten ästhetischen Werthe nach zu den einfachen verhalten. Es stehen sich hierbei zwei extreme Ansichten gegenüber; die eine derselben verwirft die zusammengesetzten Künste ganz, weil jeder ihrer Bestandtheile durch die Rücksicht auf die übrigen in der Freiheit und Selbstständigkeit seiner Entwickelung gehindert wird, die andre dagegen lässt die einfachen Künste nur als Staffeln zum Erringen des Gesammtkunstwerks gelten und sieht erst in dem letzteren die wahre Verwirklichung des Begriffs des Kunstwerks. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte. Die einfachen Künste können die zusammengesetzten ebensowenig ersetzen, als diese im Stande sind, jene überflüssig zu machen. So gewiss die Mimik nach ihrem abstrakten ästhetischen Werth im System der Künste höher steht als die in ihr synthetisch überwundenen einseitigen Künste der Ruhe und Veränderung, ohne dass darum die Pflege der letzteren durch diejenige der ersteren ersetzt oder überflüssig gemacht werden kann, so gewiss die Poesie an abstraktem ästhetischem Werth höher steht als die in ihr synthetisch überwundenen Wahrnehmungskünste, ohne dass deshalb bildende Kunst, Tonkunst und Mimik vor der Poesie zu verschwinden hätten, so gewiss die quaternären zusammengesetzten Künste an abstraktem ästhetischem Werthe höher stehen als die ternären, ohne dass darum das Lied, das Oratorium, das Ballet und das Schauspiel der Oper ganz und gar den Platz zu räumen hätten, so gewiss haben auch die einfachen Künste ihren Platz neben den zusammengesetzten im Allgemeinen zu behaupten, trotzdem die letzteren im System eine höhere Stufe des abstrakten ästhetischen Werths einnehmen. Es ist das ähnlich, wie wir es oben bei den Modifikationen des Schönen gefunden haben, wo auch die

*) Sehr wirksam ist sie in dieser Weise von Schumann verwendet, z. B. am Schluss von „Frauenliebe und Leben“.

Vollständigkeit des Reiches des Schönen verlangte, dass die niederen Modifikationen neben den höheren gesonderten Fortbestand haben.

Jede einfache Kunst erzielt eine einseitigere ästhetische Wirkung als eine zusammengesetzte, und mit dem Komplexitätsgrade der Zusammensetzung vermindert sich das relative Maass der Einseitigkeit, welche auch den binären und ternären Verbindungen noch anhaftet, bis endlich im Gesammtkunstwerk *κατ' ἐξοχήν* diese Einseitigkeit auf ihr möglichstes Minimum zurückgeführt und die denkbar umfassendste Allseitigkeit in der Wirkung des freien Kunstwerks erreicht ist. Andrerseits steigt aber mit dem Komplexitätsgrade der Zusammensetzung auch die Rücksicht jedes Bestandtheils (auch des vorherrschenden) auf alle übrigen und damit die Einschränkung in der Freiheit der Entfaltung jeder betheiligten einfachen Kunst. Rein musikalisch betrachtet steht unbedingt die Symphonie über dem Oratorium und das Oratorium, welches wenigstens auf Mimik und dramatische Bühnenwirkung noch keine Rücksicht zu nehmen hat, über der Oper; rein poetisch betrachtet, steht ebenso das Drama über der Oper, weil die dramatische Dramatik einen höheren Platz im System der Künste einnimmt als die lyrische Dramatik. Aber diess hindert nicht, dass die Oper als Gesammtkunstwerk ebenso hoch über der Symphonie und dem Oratorium und über dem Drama steht, wie dieselben unter dem Gesichtspunkt der Einzelkünste über ihr stehen. Die Symphonie und die dramatische Dichtung sind keine blossen Leitern zum Erklimmen der Höhe der Oper, die nach Erreichung dieses kunstgeschichtlichen Ziels weggestossen werden können, sie sind auch nicht blosse akademische Studiengebiete, die neben der Oper weiter gepflegt werden müssen, wenn diese nicht sofort wieder von ihrer Höhe herabsinken und in Verfall gerathen soll, sondern sie sind selbstständige Künste von selbstständigem, unaufhebbarem und unzerstörbarem ästhetischem Werthe, welche darum das ewige Recht haben, eine eigne und gesonderte Pflege zu erwarten und zu verlangen.

Je einseitiger eine Kunst sich auf ihr Gebiet von ästhetischen Ausdrucksmitteln beschränkt, desto mehr verfeinert sich ihr ästhetischer Schein, indem sie genöthigt wird, sich ganz auf ihre eignen Mittel zu verlassen und alles Auszudrückende mit ihren Hülfsmitteln zu erschöpfen; dieses Streben nach Verfeinerung der ästhetischen Wirkung und nach erschöpfendster Durchbildung des ästhetischen Scheins wird dabei durch keine Rücksicht auf verbundene Künste gehemmt und die vom Zuschauer oder Zuhörer erwartete Aufmerksamkeit durch keine gleichzeitige Nebenwirkungen anderartiger künstlerischer Faktoren abgelenkt und getheilt. Die einfache Kunst ist erschöpfender in der Darstellung des idealen Gehalts mit ihren Mitteln, aber sie kommt ihm dafür doch auch nur von der einen Seite her bei, nach welcher er mit diesen Mitteln überhaupt darstellbar ist. Die zusammengesetzte Kunst hat nicht nöthig, in gleichem Maasse erschöpfend in der Durcharbeitung des ästhetischen Scheins nach der Richtung jeder einzelnen der verbundenen Künste zu sein, denn sie hat nicht nöthig, den idealen Gehalt von einer Seite her so vollständig beizukommen, weil sie in der glücklichen Lage ist, ihm von verschiedenen

Seiten zugleich beizukommen und dadurch ohnehin eine vielseitigere und vollständigere Offenbarung desselben geben zu können. Aber wenn die zusammengesetzte Kunst wirklich versuchen wollte, an Feinheit der Durcharbeitung mit einer in ihr vertretenen einfachen Kunst zu wetteifern, so würde sie durch die nothwendige Rücksichtnahme auf die andern in ihr vertretenen Künste und die dadurch bedingte Freiheitsbeschränkung daran verhindert sein, und selbst wenn sie diess nicht wäre, so würde sie ihre Mühe und ihren Fleiss an die getheilte Aufmerksamkeit des Zuschauers verschwenden und durch zu viel Feinheit die Deutlichkeit und Energie der grossen Hauptsachen beeinträchtigen. Wie die grob aufgetragene Dekorationsmalerei der Bühne sich zum fein durchgeführten Staffeleibilde verhält, so ähnlich verhält sich die Charakterzeichnung und kondensirte Handlungsführung im Drama zu derjenigen im Roman; wie in der Oper die Gesanggeberdenmimik plastischer, die Charaktere typischer und die Handlung einfacher und koncentrirter sein muss als im Schauspiel, so muss auch die Musik in derselben kräftigere Accente und knappere, durchsichtigere Formen zu Gehör bringen als in der Symphonie, weil eine an Feinheit der symphonischen annähernd gleichkommende Durcharbeitung der Themen und Breite der Formen auf den mit der Dichtung und mimischen Handlung beschäftigten Hörer verwirrend wirken und mit jenen unverträglich sein würde.

Man könnte versucht sein zu sagen, dass die Wirkungen der zusammengesetzten Künste um so viel mächtiger und tiefer sind, als diejenigen der einfachen feiner sind; aber diess könnte zu der Missdeutung Anlass geben, als ob es den einfachen Künsten neben der Feinheit an Mächtigkeit und Tiefe der Wirkungen fehle. In der That kann aber die Wirkung eines einfachen Kunstwerks, z. B. einer Symphonie oder einer Dichtung auf ihrem Felde ebensosehr an Mächtigkeit und Tiefe wie an Feinheit denjenigen Einzelwirkungen voranstehen, welche ein Gesammtkunstwerk auf jedem dieser beiden Felder auszuüben im Stande ist. Trotzdem wird die Gesammtwirkung des Gesammtkunstwerks mächtiger und tiefer sein können als diejenige eines Einzelkunstwerks, aber nicht darum, weil sie von irgend einer Seite her mit mehr Intensität auf die Seele eindränge, sondern nur darum, weil sie von mehreren Seiten her zugleich auf die Seele eindringt. Es ist also immer wieder der Gegensatz von Einseitigkeit und Vielseitigkeit, der sich in Verbindung mit dem Gegensatz von Freiheit des einseitigen sich Auslebens und wechselseitiger Gebundenheit der einfachen Künste als ausschlaggebend erweist.

Wer für eine einzelne Kunst specifisch begabt ist, wird stets geneigt sein, das freie sich Ausleben derselben über alle Verstärkung der Gesammtwirkung zu stellen; wer für mehrere vereinbare Künste zugleich und annähernd gleichmässig begabt ist, wird deren vereinte Gesammtwirkung über die Wirkung einer jeden von ihnen in ihrer Isolirung zu stellen geneigt sein. Die specielle Bildung in einer einzelnen Kunst wird für den receptiven Geschmack eine ähnliche Wirkung haben wie die specifische Begabung; der Mangel an Begabung und Ausbildung dagegen wird nur die unterste Stufe einer

für alle Künste gleichmässigen Begabung und Vorbildung darstellen und deshalb die Verstärkung der Gesammtwirkung durch gleichzeitige Vielseitigkeit der Eindrücke weit über die feinere Durcharbeitung einer einzelnen Kunst stellen. Dem grossen Laienpublikum gegenüber wird deshalb das Gesammtkunstwerk immer in Vortheil sein vor den Einzelkünsten, schon nach dem Grundsatze: „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“; die höchstgebildeten und höchstbegabten Specialisten der Kunst ohne entsprechende Universalität der Begabung und Bildung werden dagegen in der Regel geneigt sein, den abstrakten ästhetischen Werth des Gesammtkunstwerks zu unterschätzen.

Inhalt.

Erstes Buch:
Der Begriff des Schönen.

I. Der ästhetische Schein und seine Ingredienzien.

II. Die Konkretionsstufen des Schönen.

III. Die Gegensätze des Schönen.

IV. Die Modifikationen des Schönen.

A) Die konfliktlosen Modifikationen.

V. Die Modifikationen des Schönen (Fortsetzung).

B) Die konflikthaltigen Modifikationen.

VI. Die Stellung des Schönen im menschlichen Geistesleben und im Weltganzen.

Zweites Buch:

Das Dasein des Schönen.

VII. Das Naturschöne und geschichtlich Schöne.

VIII. Die Entstehung des Kunstschönen.

IX. Die unselbstständigen formalschönen Künste und die unfreien Künste.

X. Die einfachen freien Künste.

XI. Die zusammengesetzten Künste.

Alphabetisches Register
der wichtigsten Sachbegriffe.